ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

93





Стефания Сандрелли и Витторио Гассман в фильме «Терраса». Сценарий фильма читайте в номере



Ежемесячный
литературно-художественный и
критико-публицистический журнал
Выходит с января 1931 года

Учредители:
Министерство культуры РФ, Комитет кинематографии при Правительстве РФ, Конфедерация Союзов кинематографистов, А/О «Киноцентр», редакция журнала «Искусство кино», редакция журнала «Огонек»

Главный редактор
Щербаков К. А.

ИСКУССТВО КИНО

4 93

Содержание

In this issue:

Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Технический редактор
Николаева И. А.
Корректор Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 3.02.93
Подп. к печати 6.04.93
Формат бумаги $70 \times 100^1/_{16}$
Бумага офсетная № 2
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,5
усл. печ. л. 14,95, уч.-изд. л. 20,08
усл. кр.-отт. 22,5
Тираж 25000. Заказ 192
Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
Министерства печати
и информации
Российской Федерации
142300, г. Чехов Московской
области

Мы открываем Америку

«Круглый стол» клуба «Свободное слово»

В. Толстых. Василий Розанов однажды в своих заметках вспомнил эпизод из «Подростка» Достоевского, где некий Крафт, обрусевший немец, обнаружив, что Россия занимает «второстепенное место» в истории, застрелился. Сейчас по этой причине никто не стреляется, но смута и тоска великая в душах многих соотечественников, несомненно, воцарилась.

Мы на весь мир объявили, что собираемся войти в мировую цивилизацию, взяв в качестве ориентира и образца жизнеустройство Запада вообще, США — в частности и в особенности. Россия явно ориентировалась на Европу, прежде всего — на Францию и Германию. В 20-х — начале 30-х годов на Америку с завистью поглядывали и большевики, которые, несмотря на отсутствие дипломатических отношений, вовсю «заигрывали» с американскими капиталистами, восхваляя американскую деловитость как необходимое дополнение к русскому размаху. Напомню, что в 60-х годах мы никого другого, а именно Америку собирались «догнать и перегнать».

Спрашивается — чем вызван этот поворот от Европы в сторону США, чем он исторически обусловлен и оправдан и как происходящая на наших глазах переориентация ценностей может сказаться на будущей судьбе России?

Чем и в чем именно американский опыт может оказаться действительно полезным для России, страны совершенно уникального исторического пути и судьбы? Почему у кого-то получается, а у нас не срабатывает всем известный механизм перестройки и организации хозяйства рыночного типа? Какие факторы и традиции в российской истории встают на этом пути? Видимо, та же методология должна быть применена и к оценке американского опыта, традиций и ценностей — безусловно, впечатляющих, но вместе с тем заметно отличающихся от российских. Хотя России, несмотря ни на какие образцы и примеры, придется найти свое уникальное решение, какие-то ценности и достижения американизма найдут применение и у нас. Какие именно?

Г. Гачев. Я человек немолодой — мне 63 года, вся моя конституция и структура выработалась в предыдущую эпоху. Я член советской цивилизации, которая сейчас, как Атлантида, тонет. Так что в грядущий американизм я вписаться не смогу. Вы понимаете, естественно, что у меня может быть несколько негативное к этому грядущему отношение. Так что делайте поправку на это, я сразу предупреждаю. Нет, интеллектуально я расположен. Это интересно. Все происходит ныне так интересно, так занятно — страшно, но занятно!

А об Америке? Я уже 30 лет пишу национальные образы мира. Это мой способ путешествовать. За границу не пускали, а ведь так хочется. И вот я выработал для себя способ интеллектуальных путешествий. На несколько лет зароюсь в книги про Англию — и пишу свой портрет английского образа мира. Природа, язык, история, Шекспир, Ньютон и т. д. Так же и Америку — я сделал свое открытие Америки в 1975—1976 годах. Написал тысячу страниц, манускрипт под названием «Америка глазами человека, который ее не видел, или Американский образ мира». Позже, в прошлом году я сам смог проверить свой образ Америки. Меня пригласили в Штаты читать лекции про мои национальные космосы. И я увидел, что мои субстанциональные построения оправдались, основные идеи сошлись. Но, конечно, много чрезвычайно любопытных впечатлений и поправок.

Например, я был просто ошарашен решенностью расового вопроса. Негры везде совершенно спокойно обитают, торжествуют на телевидении.

Еще что меня поразило? Оказывается, они не так перерабатывают и работают, как я думал. Нет, веселятся и легко относятся к жизни. Много там чего хорошего. И я увидел, что в американца превратиться легко, потому что там тут же образуются какие-то кланы. Русские с русскими, итальянцы с итальянцами. Это микромир. Содиненные Штаты — это мировая цивилизация. Там одновременно есть общая цивилизация и есть свои маленькие родины. Общины, церкви. Люди там имеют двойное подданство. Имеют абстрактный космос цивилизации, и имеют маленькие субкультуры, где они живут довольно уютно. Конечно, чтобы превратиться в американца, нужно сделать маленькое преступление. Это преступление называется Оре-

---

Фрагменты дискуссии в теоретическом клубе «Свободное слово», постоянно действующем при Конфедерации Союзов кинематографистов. Дискуссия состоялась 9 октября 1992 года.

Толстых Валентин Иванович, доктор философских наук (Институт философии РАН)

Гачев Георгий Дмитриевич, доктор филологических наук (Институт славяноведения и балканистики РАН).

стов комплекс. Матереубийство. Допустим, для Западной Европы действует Эдипов комплекс, когда сын убивает отца и женится на матери-природе; для Востока, Евразии действует Рустамов комплекс, то есть наоборот: отец убивает сына. Отец сильнее, традиции сильнее, как в эпосе Фирдоуси «Шах Наме» — встречаются неузнанными два богатыря: Рустам и его сын Зохраб... И Рустам убивает сына. В России так же: Илья Муромец убивает Сокольника. И вообще у славян отец сильнее сына: Иван Грозный, Петр убивают своих сыновей; Тарас Бульба; наконец, Артамоновы Горького — вообще отец сильнее сына, и он даже снохачествует. Что такое Орестов комплекс? Орест убил мать — Клитемнестру. Американец убивает мать дважды. Во-первых, разрывает связь, пуповину со своей матерью в Старом свете — с Ирландией, Италией, Россией, Польшей. Переезжает на ту сторону океана. Это совершенно другая земля, где он не родился. Американцы — это не народ, это переселенцы, это собирательность, это население. И эта новая земля им не матерь-Родина. Она была таковой для индейцев, которых они вырубили, как деревья. То есть они совершают двойное матереубийство — матери в Старом свете, а первым актом в Новом сделали убийство матери-природы, ее детей-индейцев. Создали себе площадку для труда. Они — как прорабы: приехали, прошлись бульдозерами по живой природе, построили себе платформы и стали воздвигать небоскребы.

Американская цивилизация растет как бы сверху. В то время как культуры, страны, целостности Евразии прорастают как деревья — снизу: сначала народ рождается в природе, потом рождается труд, культура... У меня есть два термина: «гония» и «ургия». «Гония» — это то, что рождается, а «ургия» — то, что производится. Во всех культурах Евразии начинается «гония», а «ургия» продолжает «гонию».

Америка — это страна «ургии». Если у англичан — самосделанный человек, то Америка — это самосделанный мир. Это первая искусственная цивилизация, взращенная сверху высадившимися людьми без рода, без родства, людьми-плебеями, которые понимают только работу. Если бы они хоть как в Латинской Америке поступали: там высадились романцы — испанцы, португальцы, и они подчинили туземцев и заставили на себя работать. Это в итоге вышло великодушнее и гуманнее. Они ведь не истребляли туземцев, они их покорили, превратили в рабов, сношались с ними, получались метисы и в результате — нынешнее поколение этносов в Латинской Америке. Это гуманнее. Если бы они так с индейцами поступили... Тут этого нет. Кто высадился-то? Высадились самые плебеи — те, кто не имел даже удовольствия в том, чтобы подчинить себе, чтобы на него работали. Истребление индейцев — это первородный грех американства. Правда, они сейчас уже очухались. Теперь этот первородной грех и долг к краснокожим они выплачивают неграм — чернокожим, задним числом. Хотя тут расовый конфликт тоже иммигрирован, ввезен. Там все ввезенное, даже расовый конфликт — негры тоже не туземцы.

Америка складывалась не так, как складывалась Россия. Хотя есть и сходство. Это обширность страны. Потом ведь Россия тоже наполовину искусственно возникла. Представьте себе русский народ, который живет где-то в болотах северо-западной Руси, медленно размножается, ленив. Если бы естественным путем начала осваиваться эта гигантская территория, то сто тысяч лет на это ушло бы. Но эту территорию не оставляли в покое соседи, стали теребить, нападать. Поэтому возникло государство. Государство стало подталкивать ленивый народ. То есть государство стало толкачом и строителем.

В Америке государство осаживает индустриальную активность личности. Те хотят больше работать, а государство не дает. В этом функция американского государства — умерять ургийные аппетиты. А функция русского и советского государства — это мобилизовывать, заставлять работать. Петр с топором и Ленин с бревном — это символы российского государства.

А народ у нас... Если эротически представить, у нас есть мать-Родина, это женское начало, и два мужика: Государство и Народ. Они такой аркой сплелись, что крепче двух друзей, будто бы соперники, почти как Гегелево «свое-другое». Потому что, с одной стороны, вечно воюют, а с другой стороны, любят и не могут друг без друга. Как только повалили государство — и народ упал. Сейчас разрушили всю структуру — народ в люмпена превратился. Если там человек человеку волк, то у нас *человек человеку — вор.*

Итак, сходство есть: там полностью искусственное образование, у нас полуискусственное. В этой связи я задался вопросом о традиционализме. Раньше мы думали, что мы, страны Евразии, в том числе Россия,— это страны традиции, а там все новое и новое. Ну новое-то новое, они все время цепляются за новое. Но ведь Америка в одном направлении развивалась 300 лет, как высадились — самый свежий капитализм, экономика, протестантская этика, пуританский дух. Только в этом направлении, только чуть-чуть реформировали и совершенствовали. Так что это — страна крепчайшей традиции. И сейчас там эти традиции действуют.

А мы что? Только ломаем, рвем, режем, как не помнящие ничего. Так что, видите, наш «традиционализм» парадоксально опровергается.

Еще я хотел сказать о темпоритмах. Конечно, американец — это абсолютно динамичный, с молниеносной реакцией шофера человек. А мы в русских просторах... Сравню с типами животных. Если Россия — это мамонт, то русский — это медведь; в Германии германский вулф (волк), во Франции — французская лиса, в Англии — английский дог. Вот нормальные приличные европейские животные, а наш — медведь. Сейчас мы что делаем? Мы хотим из одного медведя насечь двадцать собак. И так получились наши новые структуры. Что это нам даст для жизни в сверхценностях?! У меня такое сравнение: жили-жили при правостороннем движении, вдруг перешли на левостороннее... Все ориентиры перепутались: иду по улице — меня давят! А если я философ, задумавшийся над Высшим Духом? Ну на что мне это — перестраиваться-то?! Для чего мне вдруг думать, как зарабатывать деньги, когда я никогда этого и не умел?! Я не знаю ни права, ни экономики. Так вот, американец — не животное. Это человек, соединенный с

компьютером, с автомобилем. Это новый кентавр. Американец к этому шел, и потому там Форд важнее Вашингтона. Американцу не нужны ноги: вместо ног — колеса. К этому дело шло: их поза — ноги на стол. А что такое «стол»? Стол — это площадь, это место для беседы, для симпозиумов, а они туда — ноги!..

У нас совершенно различные темпоритмы психики и истории. Это то же самое, как если сравнить планеты Солнечной системы, их годы. Нормальные годы — Венера, Земля, Марс. А если взять Сатурн или Уран, то для того, чтобы один раз обернуться, им (нам) нужно в 10—12 раз больше лет. Интересно было бы сегодня поставить вопрос о совместимости тканей. Кто-то в России может пристроиться. Войти, вписаться, кто-то нет. Но, конечно, радикальный вопрос: а на кой?! На... попу гармонь?! (*Смех и оживление в зале.*) Это вопрос о сверхценностях.

Д. Фурман. Представьте себе карту мира в конце XVIII века. Во Франции — еще «старый» режим», то же самое — в Испании, германских государствах, Австрии, говорить нечего об Африке, еще не завоеванной, Южной Америке, Китае, Индии и т. п. Америка с ее конституцией была уникальна даже в христианском мире, а для нехристианского мира ее институты были просто немыслимы, невообразимы. И это понятно, ибо культурные основания американских институтов уникальны. Американскую культуру породили радикально протестантские, в основном английские кальвинистские или генетически связанные с кальвинизмом секты. Всем им был свойствен демократизм церковного устройства, «веберовская» трудовая этика, для многих — идея отделения церкви от государства. В условиях колонизации на новых «незанятых» землях они могли максимально свободно и полно раскрыть свои потенции, создав адекватную систему институтов, окончательно оформившуюся с обретением Америкой независимости. Таким образом, американская социально-политическая система имеет очень глубокие и одновременно абсолютно уникальные культурные корни.

Теперь представим себе современную карту мира. Сейчас институты, приближающиеся к американским, господствуют в мире. Республики со всеобщим избирательным правом — не только в Европе, где в годы американской революции господствовали феодальные монархии, но и в таких странах, как Турция, Индия, Пакистан, Россия и т. д. Не везде, разумеется, эти институты работают «хорошо», но даже там, где диктаторы стараются прикрыться какими-то демократическими фиговыми листочками, они признают этим непререкаемый характер демократических ценностей. Это факт, который мы должны констатировать вне зависимости от того, как мы к нему относимся. Мы можем не любить Америку и демократию, но то, что современная демократия возникла в Америке и сейчас распространяется по всему миру, что мир, во всяком случае, в этом отношении американизируется — это факт. Почему же ценности, возникшие из определенной, уникальной культурной традиции, распространяются в странах совсем иной культуры? Как может получиться, что институциональная система, порожденная радикальным протестантизмом, переносится, разумеется, с модификациями, например, в Южную Корею или Бангладеш, которые при этом радикально протестантскими не становятся? Эти вопросы допускают разные ответы. Возможен веер интерпретаций.

Можно, например, считать, что институты — это что-то очень поверхностное, а есть глубинные народные души, которые неизменны.

Можно видеть в демократизации и американизации мира что-то вроде недолговечной моды, эпидемии подражания Америке, ставшей в силу каких-то случайных причин очень богатой.

Можно видеть здесь и результат целенаправленной деятельности США, можно видеть в США случайно вырвавшееся вперед общество, за которым закономерно, с другой скоростью и в других формах, но в том же направлении идут другие. Есть, наверное, еще какие-то возможности...

Ю. Бородай. Вот вопрос: в чем мы схожи с американцами? Подоплека вопроса ясна: становиться ли нам сейчас срочно американцами или погодить немножко? Вроде бы общие исторические предпосылки, сходство генезиса двух таких разных наций лежат на поверхности. Это рабство. Рабство как архетип русской души — это общее место нашей демократической прессы. Аргументация тут проста: был феномен русского крепостничества — аж до 1861 года. До сих пор не успели изжить. Но ведь если проследить американский национальный генезис, то вроде бы то же самое. У нас крепостничество, а у них рабство — до 1864 года. У нас в разное время закрепощению подвергалось от тридцати до пятидесяти процентов сельского населения. Но ведь и в США рабов было больше, чем в Древней Греции, Древнем Египте и Риме вместе взятых. Крепостничество в России было отменено на полстолетие позже, чем в Европе, но рабство в Соединенных Штатах было отменено еще позже, чем в России. Не будем про это забывать.

Казалось бы, это то, что нас очень сближает. Но, с моей точки зрения, это как раз то, что нас самым радикальным образом разъединяет. Почему? Русское крепостничество никогда не основывалось на расизме, а американское рабство, и отчасти европейское крепостничество, без расизма немыслимы. Русские крепостные — это государственные люди, как дворяне (военные) или мещане. И только после Петра, и особенно при Екатерине, крепостничество приобретает более или менее европейские формы: крестьяне становятся частной собственностью помещика. Но это — прозападные извращения.

Все на Руси тянули свое тягло, все были приписаны к делу. Дворянин воевал, его должны были обеспечить крестьяне. Человек, прикрепленный к земле, тоже чувствовал себя частицей единой нации, государственным человеком, он выполнял государственную задачу. И крепостные в России бы-

Фурман Дмитрий Ефимович, доктор исторических наук.

Бородай Юрий Мефодьевич, кандидат философских наук (Институт философии РАН).

ли православными русскими, и дворяне, и мещане. Уже в Австрии или в Восточной Германии это было не так. Мы одним словом «крепостничество» называем совершенно разные феномены.

Я когда-то интересовался вопросом, почему русские войска, которыми командовал Суворов, были более боеспособны, чем австрийские. В конце концов и тут и там солдаты крепостные — славяне по преимуществу. И тем не менее Суворов мог вводить такое правило: «каждый солдат должен знать свой маневр», то есть не полагаться на начальство, а сам соображать. Совершенно фантастическая вещь, совершенно непредставимая для австрийской армии. А ответ-то очень простой.

Если взять Австрию, там жестко: помещик, господин, а в армии офицер — это немец, венгр, в крайнем случае — поляк. Крепостной же — украинец, чех, словак, русин. Это не только разные классы, разные сословия, но и разные вероисповедания, разная этническая принадлежность. Отсюда — палка: разумеется, отсюда и желание превратить солдата в автомат. В XVIII веке виселица для крепостных в Германии или в Австрии — это бытовое явление. И у нас была своя Салтычиха, но простите, публичный процесс над Салтычихой для Европы того времени — это совершенно непредставимая вещь. То есть даже крепостничество крепостничеству — рознь. А если уж сопоставлять с американским рабством, то тут пропасть непреодолимая совершенно, потому что раб — это человек вообще другой расы, это цветной.

И здесь мы выходим на один очень любопытный феномен американской культуры. Феномен этот обозначается одним словом — расизм. Он наиболее четко проявляется в том, что отличает американское рабство, скажем, от русского крепостничества. Кстати говоря, не надо обольщаться тем, что это было давно, что это уже изжито. Даже мы в России свое крепостничество еще не изжили полностью. В значительной степени уже изжили, но для того, чтобы его изжить, понадобился катаклизм 1917 года, от которого мы до сих пор чешемся. Ведь 1917 год в значительной степени был обусловлен тем, что народ не изжил обиды крепостничества. Рабство в Соединенных Штатах было отменено позже, чем в России, и что оно даст еще впоследствии, мы поглядим. Конечно, страна жирная, богатая, там процессы, стимулируемые неизжитой ненавистью, замедленные. Но я, честно говоря, не оптимист в смысле перспектив дальнейшего американского развития.

Так вот, если взять отличительную черту американского духа, расизм я бы вывел на первое место. Это выявляется в каких-то совершенно банальных феноменах, в феноменах массовой культуры. Вот я читаю детектив, где описывается ситуация 60—70-х годов, и вся интрига основана на том, что преступление совершает банда вымогателей. Каким образом она орудует? Богатые семьи усыновляют из приютов детей, а бандиты пытаются доказать, что ребенок имеет примесь не негритянской, а желтой...японской крови. И выкачивают потом из родителей сотни тысяч. То есть даже примесь японской крови для стопроцентного янки позор? Это, конечно, сказки, детектив, но детективы — читают миллионы людей, потому что там сохранен принцип правдоподобия.

Но расизм для США опять же — не только поверхностный феномен. Дело в том, что за расизмом стоит другая вещь, более капитальная, она была здесь названа. Это протестантская этика. Я не буду ссылаться на Вебера, не хочу пересказывать и свою статью «Почему православным не годится протестантский капитализм». Но все дело, конечно, в кальвинизме и протестантизме. Вот где заложена несовместимость духа русского и американского. Это несовместимость символов веры, психологических архетипов. Она проявляется во всем. Как ведут себя русские «колонизаторы» в Средней Азии или на Кавказе? Русские бабы работают в общественных туалетах, выносят горшки за представителями малых народов, а кальвинисты, которые приезжали в Америку, начинали с того, что назначали премии за отстрел туземцев, как за отстрел волков — всех вырубали под корень. Это действительно так. Хотя жизнь человека считалась священной. Подразумевалась жизнь белого человека с его неотъемлемыми правами, а все остальные просто не люди.

Здесь начинаются парадоксы. Как совместить пафос борьбы за права человека и рабство? Как совместить очевидный расизм и широко прокламируемый гуманизм? Можно продемонстрировать, что принцип расизма основан на принципе предопределения и богоизбранности. На поверхности этот ветхозаветный религиозный принцип выявляется как расизм. Я думаю, что для будущего Америки этот феномен будет играть роль грандиозную. До сих пор американцы «жирно» жили, но, думаю, если представить себе период достаточно глубокой рецессии и экономического упадка, там у них запылает не только Лос-Анджелес, и не на неделю.

Мы уже изжили остатки крепостничества, в значительной степени «перемололи» их в гражданскую войну. У них же еще все впереди. Если же искать исходный принцип несовместимости культур, то он очевиден. Я не хочу сказать, какая из этих культур лучше, какая хуже,— результаты получаются разные. Я хочу просто указать еще на один очень важный пункт — на несовместимость тканей, что делает совершенно утопической проблему пересадки американского образа жизни на нашу российскую почву.

С. Кургинян. Мне очень понравилась фраза Гачева о попе и гармони, и я именно от нее буду танцевать, как от печки.

Я хочу поделиться соображениями по поводу того, какой странный характер приобрел ряд претендующих на понятийность и научность, а на деле — сугубо идеологических словосочетаний в российском обществе.

Назову два подобных словосочетания: «общечеловеческие ценности» и «права человека». И попытаюсь провести их структурно-понятийный анализ.

Ценности формируются в культуре и религии — это общеизвестно. Так пусть кто-то мне укажет «общечеловеческую» культуру и «общечеловеческую» религию! Если их нет, то, казалось бы,

---

Кургинян Сергей Ервандович, режиссер, политолог, кандидат физико-математических наук, руководитель театра «На досках» и корпорации «Экспериментальный творческий центр».

вопрос об «общечеловеческих ценностях» должен быть снят сам собой. Ибо где же и как они строятся? Где субстанция, в которую я вхожу, чтобы начать их строить? Так что же значит это словосочетание? Это либо блеф, туфта, либо... опасная и не имеющая ничего общего с гуманизмом химера. Потому что субстанцией, претендующей сегодня и в ближайшем будущем на общечеловечность, универсальность, является сциента.

Исходя из этого, термин «общечеловеческие ценности» можно понять, как утверждение, что раз общечеловеческой культуры и религии нет, но есть общечеловеческая наука,— мы в нее погрузимся, как в субстанциональную среду, и оттуда, из нее будем ценности строить... Но понятно, какие это будут ценности, то есть какую мелодию этот «поп» сыграет на подобной «гармони» — миру тошно станет! Это будет ультрарационализм самого худшего типа.

Теперь о правах человека. О каких правах человека идет речь? Гражданские — уничтожены, сожжены в огне межнациональных конфликтов, социальные — растоптаны реформой. Казалось бы, все понятно. Нет, предполагаются еще какие-то права человека. Какие? Это подсказывает весьма нетривиальная трансформация, которую данная идея претерпевает у нас. Наши демократы, заметьте, говорят не о правах человека, а об абсолютном суверенитете личности. Я не буду доказывать, находясь в компании социологов, религиоведов и культурологов, что абсолютно суверенная личность — это Дьявол. Это, по-моему, ни у кого не вызывает сомнений. Значит, ультрарационализм плюс ультраиндивидуализм — это и будет та адская смесь, которая проникнет в результате трансплантации сюда некоторой, скажем условно, американской позитивистско-прагматистской идеи. То есть, возникнет нелинейная коммутация между некоей идеей (универсалистско-персоналистской) и тем, как эта идея будет осваиваться здесь.

Возникнет новая суперутопия, причем вполне «черного» типа, которая, по-видимому, и сможет быть потом принята в порядке экспорта Западом. Я убежден, что в конечном счете вывозить из нашей страны будут не сырье — его скоро вывозить будет уже нельзя — и не трудовые ресурсы, потому что их значение преувеличено, а именно какие-то достаточно сомнительные социокультурные технологии, ведущие к глобальной нестабильности. Они-то и станут главным экспортом, который, по-видимому, кому-то нужен. Кому?

Самое главное, с моей точки зрения, заключается в том, что мы все время обсуждаем некую американскую идею, но что имеется в виду конкретно, не ясно. Я приезжаю в Америку, но этой идеи там не нахожу. Одни формы в Калифорнии и совершенно другие реальности на северо-востоке, где до сих пор верят каким-то либеральным ценностям, что, на мой взгляд, уже является фатальным «ретро» в конце XX века.

Ну что же, у нас марксистская косность, у них — либеральная. Вместе идем ко дну. Но почему надо ускорять процесс, меняя косность на косность? Зачем внедрять у нас «модернизационную модель»? Что за воля к уничтожению?

Задача состоит в том, чтобы раз и навсегда сломать теоретический фундамент, на котором строилась теория модернизации во всей ее полноте как универсальная, всеобъемлющая концепция, как моноидея и супертеория. Теория модернизации у нас вообще не сработает. Почему — это самое главное. А потому, что Россия существует и существовала именно как глобальная общецивилизационная альтернатива Западу. Вопрос не в русском национализме (что это такое — отдельный разговор). Вопрос не в том, что превыше, Россия или мир, и кто прав — Горбачев с «общечеловеческими ценностями» или Ельцин с «национальными интересами», а в том, что все горит, а «гармонь» с проколотыми мехами шипит, не извлекая ни той, ни другой мелодии.

Почему? Потому что Россия обладает своим глобальным потенциалом и сопротивляется его сбросу. Она обладает своими ценностями, своими идеями именно мирового уровня. И если это уходит, ничего не остается.

Взамен «общечеловеческих ценностей» и «прав человека» выступает русская альтернатива. Русская альтернатива не есть альтернатива, замкнутая на Россию. Русская альтернатива есть общемировая альтернатива. И если говорить здесь о протестантизме и обо всем остальном, то мне кажется, что Фурман многое упрощает и искажает.

Вопрос-то заключается не в проблеме демократичности церковных структур, а в том, благодатен или не благодатен мир. И протестантский мир, и здесь я тоже не буду «открывать Америку», безблагодатен. Поэтому с «мамой» (по Гачеву) можно сделать все, что угодно, включая, очевидно, разные процедуры раскультуривания. Ибо в «маме» нет благодати. В ней нет Божьей Матери. Для православного сознания это безусловно не так.

О каком православном сознании я говорю? Я говорю о русском православном сознании. И это я подчеркиваю, ибо в принципе уже при Никоне русские сказали твердо, что «в гробу они видели» все эти византийские книги. У нас есть свое православие. Византия, которая поехала учиться к латинянам и приезжает к нам сюда как посредник оттуда, нас не интересует. Нас интересует собственная русская традиция. Существует она или не существует? Существует или не существует исихазм? Существует или не существует Новый Афон? Заволжцы? Нил Сорский?

Если все это существует (а я знаю, что это было, есть и будет), то сегодня впервые настал момент, когда либо это поймут и примут, либо наступит глобальная катастрофа.

Русское общество, так же как и западное, решает одну проблему. Мы уже существуем не в 60-е годы, когда нам казалось, что все дело в структурах, институтах, институализации. Со всем этим сегодня кончено. Есть проблема соотнесения трансцендентного и имманентного. Есть общество, которое так или иначе строится на этом сопряжении. И есть главная проблема — это проблема спасения, в соответствии с которой строятся все институты. Они-то откуда строятся?

Я вспоминаю анекдот: «Доктор, я импотент. И это у меня наследственное.— Как наследственное? — Да у меня и папа, и дедушка...— А вы откуда сами? — Я из Воронежа».

Вопрос заключается в том, откуда, из какого «воронежа» происходят институальные структуры?

Ведь их можно строить до полного очумения. Сначала парламент, потом президентскую республику... Вопрос между тем один: как в русском обществе, в сегодняшнем его состоянии может быть соотнесено трансцендентное и имманентное, и какова сегодня та идея спасения, которая более или менее может обеспечить главный синтез русского общества — духовный.

После этого может произойти политический, идеологический синтез. И если мы не решим эту проблему, она будет решаться традиционным способом, каким она издавна решается в России. Потому что пока русский народ силен, он целуется взасос со всеми и все приемлет. Потом он становится слабым, все это выплевывает назад, и мы знаем, что происходит дальше. Сегодня это может произойти в таком масштабе, в котором никогда не происходило.

И наконец, последнее. С точки зрения американской истории американцы — «детская площадка». Они очень молодые ребята. Им все время кажется, что общество постоянно секуляризируется. Да, в течение 300 лет оно секуляризировалось. А для них это вся история. Они как бы устроились на одной полуволне этой синусоиды — секуляризация-сакрализация — и экстраполируют ее, превращают в прямую линию с выходом на нулевую отметку в середине XXI века. Но русское (и европейское, и китайское, и т. д.) общество знает, что секуляризация и сакрализация — это ритмический процесс, и мы сидим сейчас в конце этой секуляризационной волны. Мы находимся в точке, когда начинается рост сакральности.

И пусть Россия и другие древние цивилизации отвечают за то, каким будет этот рост, потому что Америка на этот вопрос не ответит, а Европа, увы, Америкой изрядно разрушена. Таким образом, русская идея сегодня нужна миру, как никогда ранее.

Россия является держателем ключевых мировых идей. При всей своей нищете, при всем бардаке. Не важно, кто с кем ссорится,— мы знаем: всегда сначала ссорятся, потом мирятся, а держателем мировых идей Россия была, есть и будет. И в этом весь смысл сегодняшней ситуации.

В. Царев. В резко очерченном вопросе, который нам задан сегодня, есть выраженная тревога: что сулит устремление в Америку нам, людям, живущим в стране как бы совершенно другой? Сразу, приближаясь к ответу на этот вопрос, можно задать себе еще один: означает ли устремленность приближение? Поясню, что я имею в виду.

В 60-е годы лучшие люди нашей страны жили под обаянием фантомных образов, созданных Эрнестом Хемингуэем. Можно сказать, что великие люди — законодатели мод в сумасшествии. Наполеон был первым, кто на этой планете вообразил себя Наполеоном. И Хемингуэй, олицетворенный своими героями, стал образцом для подражания в нашей стране. Наша страна оказалась отличной от Америки тем, что у нас были люди, похожие на Хемингуэя и его героев не только бородой, а в Америке таких людей не было. Хемингуэй был великим американцем, который остался единственным Хемингуэем среди великих людей Америки. И он оказался первым Хемингуэем в среде многих «русских Хемингуэев»...

Это кажущееся устремление к американскому оказывается еще более решительным отдалением от Америки, когда такое устремление становится широким нашим устремлением. Хорошо, скажут мне, это небольшой круг людей, которые «страшно далеки от народа». Но эти люди есть. Это были люди в каком-то смысле лучшие — это были люди предельных культурных достижений. Это была наша элита, если определить элиту как слой людей предельных культурных достижений. Наша элита, устремляясь к Америке, не становится американской, хотя этот процесс может кого-то завораживать, а может кого-то пугать.

Впрочем, и то, что происходит сейчас, что называют «утечкой мозгов», при ближайшем рассмотрении оказывается явлением культурно-парадоксальным. Действительно, в Америку едут многие люди. Но в чем причина? В том ли, что Америка богата, или в том, что наша академическая среда деградирует? По моему глубокому убеждению, причина именно вторая. То есть по законам «культурной физики» утечке мозгов предшествует их разжижение. Америка не примет людей, воистину одиноко стоящих,— людей в европейском смысле элитных, то есть людей, способных на нетехнологический, неалгоритмизированный, собственный умственный подвиг. Американская академическая среда великих людей отторгает, с ее спортизмом, этим ее стремлением «померяться соплями» по каждому поводу, с ее желанием в каждом деле видеть некоторую цель и устремленность.

Мы живем в пределах цивилизации европейской культуры, про которую один великий европеец сказал, что это «целесообразность, лишенная цели». Америка в этом смысле не такова. И все-таки мы видим некоторый порыв в эту сторону. Если не элита, то множество людей, которые не собираются писать книги, готовы ли они воспринять американские ценности? Я бы сказал так: если это возможно, если человек у нас научится жить в комфорте, если он научится пользоваться не только топором, но и многими другими инструментами, то есть воспринять вещественную гибкость американизма, все будет неплохо. Но каков результат такого восприятия американскости?

Я думаю, что и здесь проблема не стоит как проблема потери нашей самостийности. Культура удивительно интересно и глубоко устроена. Она надежно защищена от принципиального серьезного изменения, и переход к инаковости, ее инобытие означает во многих случаях закрепление цельности, стержня, который устранить никак нельзя.

Приведу такую аналогию. В российской архитектуре исключительно влиятельным было движение палладианства. Ему отдали дань не только дореволюционные архитекторы, но и советские архитекторы-монументалисты — например, Иван Владиславович Жолтовский. Любопытное явление: воспринимая стилистику и форму палладианства, русские палладианцы воспроизводили и нечто такое, что самому Палладио было неизвестно,— например, орнаментику помпейской живописи, ко-

Царев Вадим Юрьевич, профессор кафедры истории и теории культуры ИПК МГУ и кафедры философии ГТУ МАДИ.

торая органически входила в строй нашего собственного палладианства. Заимствованная культурная форма существует в культуре таким образом, что она восстанавливает некоторые свои истоки.

Если Россия воспримет американизм, то, вероятнее всего, она обнажит некоторые истоки и корни американского образа жизни.

А это, конечно, европейские корни, я в этом убежден. И тут совершится то, что я назвал бы культурным слиянием, культурным резонансом. Это мое предсказание. Мы — европейцы, вышли как люди из Центральной Европы, уверовали благодаря Южной Европе, огосударствились благодаря Северной Европе. И любые приключения нашего духа, любые движения через океаны — это движение к самим себе, то есть движение в Европу. Мы будем учиться у японцев, но проступит Европа, у которой они учились. Мы будем учиться у американцев, все равно проступит Европа. Мы будем учиться у европейцев, и тогда, конечно, мы будем европейцами без проступаний, а непосредственно и прямо. Может быть, наша элита будет прямо идти в Европу. Может быть, это устремление и будет приближением. Может быть, наши люди, которых мы привыкли считать большинством и называть по всякому, будут воспринимать ценности американского образа жизни. Но где бы и как бы ни существовал русский, сконцентрируется ли он и взмоет ли ясным соколом в небеса, или, свернувшись калачиком, будет пережидать на Мать сырой земле течение времени и обстоятельств, пойдет он через Америку или через Европу — он останется европейцем. Все дороги ведут в Рим.

В. Лебедев. Опасения Бородая и Кургиняна о том, что в Америке зреет некий взрыв и что там очень много такого отрицательного, вроде расизма, который есть чуть ли не составная часть американизма, мне кажутся надуманными. Скорее Америка страдает от комплекса вины перед неграми. И если уж от чего она и терпит ущерб, так это от того, что, пытаясь компенсировать свою историческую вину за рабство более чем столетней давности, все время держит негритянское население на социальных дотациях и растит из них тунеядцев и потенциальных преступников.

Но действительные ценности американизма, даже положительные, нам очень трудно к себе применить. Вообще-то все эти опасности американизации мне скорее напоминают историю из Ильфа. Помните, там обсуждают проблемы советской кинокомедии и мальчик-вундеркинд все время восклицает: «Только смотрите, чтобы не было, как у Чаплина». Наконец какой-то умудренный режиссер говорит: «Ты, мальчик, не беспокойся, как у Чаплина, у нас не будет. Не получится». Вот и мне кажется, что даже самые положительные американские цивилизационные наработки у нас трудно будут прививаться. И по многим причинам. Конечно, различия между нами можно проводить — исторические, ментальные, социально-психологические. Но я хотел бы указать на два различия более или менее рациональные, касающиеся социальной конструкции. Это принцип территориального деления. У них административно-территориальное деление, у нас за советскую историю возникло национально-территориальное... И это настолько разные устройства, что применить их социальную машину у нас не удастся, пока мы это устройство в качестве предпосылочных условий не изменим. А изменить эти условия сейчас невозможно в связи с националистическим безумием и горячкой, которые продолжают наращиваться. Исторический опыт говорит, что даже демократические страны, в которых имеются хотя бы частичные совпадения национальных и административных границ внутренних частей, как например, Квебек в Канаде или Северная Ирландия в Англии, все время мучаются головной болью по поводу своих национальных проблем. В огромной степени это относится к распавшемуся СССР, ибо здесь еще накладываются межеумочное большевистское «право наций на самоопределение» и принцип нерушимости границ. Но сами-то эти границы были в свое время произвольно проведены вождями СССР! Удивительным кажется, что Российская империя, частенько применяя силу при своем расширении, не знала и сотой доли той национальной вражды, которая полыхает сейчас. А все потому, что, расширяясь, Россия руководствовалась идеей естественных границ (моря, горы, пустыни — отсюда неукротимое стремление России за выход к морям и океанам) или отсутствием столкновения с сильными государствами (отсюда — заполнение политического вакуума на Кавказе, в Средней Азии, еще раньше — в Сибири). А уж затем российские власти членили присоединенные территории по чисто административному принципу. И именно такой принцип существует в Америке.

Теперь по поводу конституции. Американская конституция состоит из нескольких страничек. А вот наша конституция 1978 года с массой дополнений, изменений, латанная-перелатанная, по крайней мере в 10—15 раз толще. В чем разница, почему такое отличие в объеме? Потому что американская конституция — это документ принципов государственного устройства, где говорится, как устроена государственная машина.

У нас же конституция построена по типу общественного договора, где описывается масса всяких случаев: что должен делать каждый из органов власти и какие между ними взаимоотношения. Допустим, эта куча статей о «Правах и свободах человека» с 31-й по 67-ю, на восьми страницах: здесь каждый имеет право на жизнь, потом — на свободу, потом на неприкосновенность частной жизни, на свободу передвижения (это с пропиской-то), право на труд, отдых, на образование... Эти права, которые вроде бы оговаривают условия взаимоотношений человека и государства, занимают больше места, чем вся конституция США. И поскольку жизнь богаче всяких конституционных фантазий, поскольку в конституции нельзя предусмотреть все общественные договоренности, нельзя их описать, возникает масса противоречий. И в этом смысле сам наш принцип построения конституции порочен. Поэтому нельзя применить никакие социальные американские новации, которые позволяют им быть в лидерах современной цивилизации, к нам, пока не будет изменен прин-

---

Лебедев Валерий Петрович, кандидат философских наук.

цип членения территории и само устройство конституции.

Слепое копирование — это примерно так же, как у них есть фермерство и у нас заводят фермерские хозяйства. У них, скажем, ферма по выращиванию гусей, а у нас будут выращивать портативных гусей, по размеру, форме и цвету и особенно вкусу не отличимых от тараканов.

Вот мы сейчас опять подняли разговор: кто мы? Китайский путь реформ нам не подходит, значит — не Азия; китайская модель нам не с руки; американская тоже вроде бы нет. У нас — свой путь. Это потому, как правильно заметил Милюков, что мы не Евразия даже, а Азиопа.

Э. Соловьев. На мой взгляд, Старый и Новый свет — это два взаимодополняющих социокультурных региона, которые входят в понятие Запада. Их влияние друг на друга принадлежит к основным, фундаментальным механизмам функционирования западной цивилизации. Примерно раз в столетие мы наблюдаем эффект европеизации Америки и эффект американизации Европы. Процессы эти достаточно болезненно переживаются, сопровождаются известными духовными издержками. И тем не менее они ведут к развитию единой экономической, социальной и политической культуры. Я полагаю, что для России пригоден только тот тип американизации, который в течение трех веков — эпизод за эпизодом — претерпевала Западная Европа.

У меня нет возможности вступить в трудоемкий спор с С. Кургиняном, который предложил нам отчаянную и, пожалуй, даже истеричную версию философии истории. За недостатком времени я вынужден просто декларировать, что считаю вестернизацию нашей страны процессом неизбежным. Если Россия отвернется от Запада и изберет какую угодно рафинированную «культурную изоляцию по архетипу», она к началу XXI века перестанет существовать не только в значении великой державы, но и в качестве экономически состоятельного государства средних размеров. Вестернизация — это и наша историческая обязанность (нравственный выбор, вытекающий из раскаяния в тоталитаризме), и уже совершающийся стихийно-объективный процесс, который, можно надеяться, сегодня стал необратимым. Насущная задача состоит, соответственно, просто в том, чтобы рационализировать поток стихийной вестернизации в духе «западничества» как принципиальное нравственно-историческое решение.

Существенным моментом такой рационализации должно стать возрождение исходного усилия западной культуры, которое приходится на XVI—XVIII столетия.

Давайте попытаемся взглянуть на проблему американских ценностей под этим углом зрения.

Америка XVII—XVIII веков, в сущности говоря, представляла собой «лабораторно чистую» обновляющуюся Европу. Здесь, как на опытном поле, пышно и быстро вызревало то, что в европейских странах еще повсюду глушилось феодально-абсолютистскими сорняками.

Соловьев Эрик Юрьевич, доктор философских наук (Институт философии РАН).

Вопреки широко распространенному социально-романтическому воззрению, усвоенному нами в варианте марксизма, развитие новоевропейской цивилизации начинается вовсе не с пресловутой «автоматизации» общества, которая выражает себя в росте эгоизма, ургизма, цинизма, бессердечного чистогана, взаимной утилизации, отчуждения и овеществления. Все это достаточно поздние и вырожденные формы новоевропейского духа. Подлинной же его колыбелью следует признать коренную перестройку общинной жизни. На место традиционной, деспотически альтруистской общины, знаменитой Gemeinwesen, пришла община, принудительно персонализирующая своих членов. Это парадоксальная коллективность без коллективизма и даже коллективность против коллективизма.

В примитивных и традиционных обществах выживали наиболее сплоченные человеческие объединения — выживали в меру жертвенности своих членов. Где-то с XV—XVI веков успеха в эволюционном социальном соперничестве начинают добиваться такие малые человеческие общности, которые культивируют внутри себя состязательность и требуют от своих членов деловой самостоятельности, квалификации и своеобразия. На поверхность общественного бытия проступает одно из самых глубоких, самых эзотерических измерений христианской нравственности. Ведь христианство, как отчеканил недавно Борис Парамонов[1],— это «религия, озабоченная повышением качества каждой человеческой личности».

Первым провозвестием «неколлективистских коллективов», проникнутых этой заботой, можно считать обновленные ремесленные цехи и граждански-муниципальные ассоциации (городские республики), отличавшие эпоху Возрождения. Увы, они оказались социально нежизнеспособными образованиями, увязшими в трясине феодальных традиций. Но огромной жизненной силой обладало то, что пришло им на смену. Я имею в виду независимые религиозные общины, рожденные Реформацией,— прежде всего протестантские. В пору религиозных войн многие из этих общин оказались мигрирующими, а потому особо нуждались в экономической самостоятельности, самоуправлении и правовом обеспечении. Г. Д. Гачев применил к протестантам, порывающим с родной почвой, метафору «матереубийство»: мне кажется, здесь куда более уместен образ «детоизгнания» — обреченности на скорое взросление вне родного дома.

Независимая христианская община, выключенная как из церковной, так и из светской социальной иерархии,— община, сосредоточенная на задаче персонального спасения каждого своего члена и усматривающая путь такого спасения в состязательном, аскетически последовательном осуществлении христианином своего особого мирского призвания,— вот, на мой взгляд, первоначало всей новоевропейской (атлантической) цивилизации с ее правосознанием, политическими институтами и предпринимательски-трудовой этикой.

Независимая христианская община — исторический продукт Европы. Но именно она становится

[1] Радиостанция «Свобода», передача «Американец и его дом», 21 сентября 1992 года.

автономным базисом американской общественной жизни. Первые переселенцы — это как бы наиболее раскаленный протуберанец, выброшенный из тела Европы, разогретого Реформацией, и разлившийся на новом континенте. Пуритане, квакеры, методисты представляют собой не что иное, как реформаторские христианские конфессии «самой высокой обновленческой температуры». Американизм в своем истоке был эссенцией новоевропеизма. И совершенно непозволительно представлять себе первых американских переселенцев в качестве бесприютного охлоса, не ведавшего ни устоев, ни принципов и деградировавшего до цинично утилитарного нового варварства.

Прислушаемся к тому, что в первой трети XIX века писал один из самых зорких и придирчивых наблюдателей американской жизни Алексис де Токвиль. «Все дико вокруг первопроходца, но сам он, можно сказать, есть результат трудов и опыта восемнадцати европейских столетий... Он знает прошлое, любопытен к будущему и внимателен к настоящему. Он — цивилизованный человек, который решается жить среди лесов и проникает в пустыни Нового света с Библией, секирой и журналами. Трудно представить себе, с какой невероятной быстротой обращается мысль среди этих пустынь»[2].

По способу социального существования американский первопроходец совершенно не отвечает ни Марксову понятию «робинзонады», ни обличительной формуле Гоббса «человек человеку — волк». Это христиански востребованный, внутриобщинный индивидуалист, который более всего дорожит признанием своего ближайшего окружения и партикуляризируется по его меркам и запросу.

Независимая христианская община быстро обнаруживает все основные признаки самоуправляющейся общины, первичной свободной ассоциации, обрастающей новыми и новыми добровольными, практически ориентированными объединениями. Решать проблему «по-американски» значит начинать с создания «общества данной проблемы». Не суждение частного лица и не указ, вытребованный у высшей державной власти, а консенсус свободной ассоциации частных лиц — вот что издавна, как и сегодня, является основным инструментом американского здравого смысла. Житель Нового Света, свидетельствовал Токвиль, «прибегает к власти политической только тогда, когда решительно не может обойтись без нее. Сперва он будет искать поддержки в ассоциациях и институтах местного самоуправления. Да что институты? — просто тотчас собираются соседи и из этого импровизированного собрания выходит практически достаточная исполнительская власть, которая исправит зло еще прежде, чем кто-то надумает обратиться... к политическим верхам»[3].

Я не знаю другого столь же простого и выразительного разъяснения понятия «гражданское общество» или, что то же самое,— представления о демократии, спонтанно выраставшей «снизу», из повседневной социально-практической жизни.

[2] Токвиль А. Демократия в Америке, кн. 2. Киев, 1860, с. 224.

[3] Там же, с. 33.

Но демократия в абстрактно политическом смысле слова — либерально-конституционная демократия, подчиняющая себе государственные структуры,— опять-таки имеет свой первоисток в независимой христианской общине. Именно здесь впервые рождается на свет представление о системе неотчуждаемых личных прав (прав человека), каждое из которых эксплицирует свободу совести, как бы развертывая ее в направлении хозяйственной независимости, повседневной личной неприкосновенности и гражданской самостоятельности.

В среде американских протестантов вызревает и прорабатывается далее идея ковенанта — этот неакадемический, некабинетный прообраз «первоначального общественного договора». Ковенанты — готовые наброски для конституций отдельных штатов; конституции отдельных штатов содержат в себе все существенные идеи федеральной конституции. Она, по сути дела, лишь торжественно оглашает то, что уже содержится в головах рядовых граждан.

В колыбели независимой христианской общины родились, наконец, и такие идеи, как разделение властей, как отделение церкви от государства и особые прерогативы независимой судебной власти.

С середины XVII века Европа регулярно выбрасывала в Новый Свет массу протестантских и католических рыцарей свободной совести. Спустя примерно столетие она получила из их рук слаженный и проработанный комплекс политико-юридических воззрений.

Вот это и была первая, самая существенная и радикальная американизация Европы, пришедшаяся на последнюю треть XVIII века. Как блестяще продемонстрировали работы Германа Йеллинека в Германии и Павла Новгородцева в России, продуктом этой американизации стали французская Декларация прав человека и гражданина (1789) и судебные реформы, начавшиеся в ряде стран континентальной Европы.

Первая в истории американизация никак не покрывается словом «подражание». В ней не было никаких заимствований «американского образа жизни». Западная Европа впечатлялась прежде всего «американским образом мысли», радостно распознавая в нем то, что издавна вынашивалось христианской культурой, что уже существовало в качестве намека, высказанного Возрождением, Реформацией и ранним Просвещением.

Мне кажется, это и есть тот единственный тип американизации, о котором нам сегодня имеет смысл говорить. Я убежден, что Россия, как и Западная Европа в конце XVIII века, может опознать себя самое в зеркале первоамериканизма,— вспомнить (благодаря Америке), что ее культуре вовсе не чужд христианский персонализм и что культура эта не раз обращалась к идеалу общины как свободной самоуправляющейся ассоциации индивидов.

Америка более всего ценна для нас (да и для всего мира) как *антимарксистская страна.* Я имею в виду не просто то обстоятельство, что марксизм не получил в Америке признание и отторгался ею в течение полутора веков (хотя и это немаловажно). Я имею в виду то, что хозяйственное, социальное и политическое развитие США было реальным опровержением марксизма и как критической рево-

люционной доктрины и как радикальной версии материалистического объяснения истории.

В Америке возникло и вплоть до наших дней просуществовало то, что марксизм считал экономически недопустимым и немыслимым, а именно — *народный капитализм,* частнопредпринимательское хозяйство, не ведающее глобальной поляризации на крайнюю бедность и крайнее (паразитическое) богатство. Остовом американской хозяйственной жизни был и остался независимый товаропроизводитель, работающий в режиме трудовой *прибыльной самоэксплуатации,*— тот предприниматель ohne weiters, которого Маркс обозвал мелким буржуа и в котором он видел неизлечимо противоречивого, химерического и обреченного персонажа. Именно константное присутствие этого чистого производителя обеспечило успешное развитие американского хозяйства и возникновение самого рентабельного производства из всех известных истории.

Заимствовать современные американские институты и практику еще вовсе не значит осваивать американские ценности. Последние гораздо полнее раскрываются в генезисе гражданского общества США. Опыт этого генезиса лежит достаточно далеко в прошлом, чтобы его можно было просто имитировать,— напялить на себя, как мы напяливаем джинсы, или биржевые конторы, или институт президентской власти. Опыт генезиса можно только воспроизвести, наследуя ему не по букве, а по духу. Думается, что решающую роль в таком воспроизведении должна сыграть идея «низового» самоуправления.

Мы привыкли понимать под демократией институты великодержавного типа, а рассуждая о «дальнейшей демократизации», чаще всего сбиваемся на разговор о новых политических партиях, пользующихся всероссийским признанием. Мы грезим всенародными референдумами по поводу Курильских островов, но сплошь и рядом представления не имеем о том, как демократически решить вопрос об асфальтовой дороге, которая разрушается под окнами нашего дома. Это совершенно не по-американски, это по-российски. Но еще вопрос, выражает ли это некие последние и неодолимые устои «российской ментальности».

Не так давно Центральное телевидение позволило нам присутствовать при живом рассуждении А. И. Солженицына. И вот к чему пришел этот мыслитель, до мозга костей русский, но проживший около двадцати лет на североамериканском континенте: спасение России — в «демократии малых территорий», «демократии малых пространств».

Есть старое русское слово «земство», с которым давно мучаются переводчики. Но вот парадокс,— американский «штат» в его первоначальном бытии — это и есть, в сущности, автономная земская власть. И говоря сегодня о возрождении «земских» начал, мы вольно или невольно устремляемся к американскому идеалу территориальной автономии. И уж лучше делать это исторически сознательно, а не зажмурившись.

Мне кажется, что задача нового федеративного устройства России не может быть успешно решена, если рядом с национальными автономиями не будут поставлены территориальные автономии,— если национальная автономия не будет рассматриваться как подвид, частный случай областного самоуправления.

Россия давно уже состоит из крупных и достаточно расчлененных социально-экономических районов, население которых сознает себя как «земская общность». Два года назад я имел возможность убедиться, как живо ощущают свое единство люди, проживающие в разных областях Поволжья, сколь реально практическим (не ходульным, не демагогическим) является волжский патриотизм. То же самое, надо думать, можно сказать и о русском Нечерноземье, и о Среднем Урале, и о Западной Сибири. И если не мистифицировать понятие нации, не истолковывать его как общность по крови, если понять, что нация — это общность, предполагающая осознанную идентификацию, а значит добровольное причисление личности к коллективному целому, то надо признать, что и другие исторически сложившиеся территориальные общности имеют право на самоопределение.

Думаю, что идея территориальной автономии не может обидеть или напугать ни один из народов, проживающих на пространстве России. Пожалуй, даже верно обратное: национальные автономные республики едва ли чувствуют себя «на равных» со стомиллионным колоссом, который наши националисты все чаще определяют как «государство Русь». Иное дело — Соединенные Штаты России, в которые республики эти входили бы наряду с другими соразмерными им самоуправляющимися единицами.

Трудно предвидеть, насколько федерация типа Соединенных Штатов России будет способствовать социальному и экономическому развитию нашей страны. Каковы условия российского прогресса,— об этом сегодня вообще позволительно только гадать. Но с большой долей уверенности можно утверждать, что территориальные автономии оказались бы серьезным препятствием на пути социальных регрессий, начинающихся «из центра». Восстановление тоталитаризма в масштабах всей России было бы в этом случае если не исключено, то существенно затруднено. На августовский путч в Москве Казахстан и Украина ответили в соответствии со своим «правом на самоопределение вплоть до отделения». Почему этой возможности лишены Поволжье, Алтай или Дальний Восток?

Я старался показать, что проблема освоения американских ценностей — это вовсе не проблема подражаний, актуальных заимствований. Для заимствований скорее подходит Западная Европа (особенно поучителен для нас послевоенный опыт ФРГ, ее путь от тоталитаризма к демократии). Но вот что касается азов демократизма и азов правосознания, то в этой области нет лучшего наставника, чем США в пору их гражданско-политического становления.

А. Панарин. На наших глазах разрушается государство. И все мы начинаем понимать, что из демократического решения автоматически не вытекает решение проблем государственности, то есть здесь нет монистического принципа, когда мы стро-

Панарин Александр Сергеевич, доктор философских наук (Институт философии РАН).

им демократию и тем самым автоматически решаем вопросы геополитические, государственные, стабилизационные. Это, увы, не так.

Я бы сказал, что между проблемами демократии и проблемами национально-государственного интереса в России устанавливаются скорее отношения дополнительности, чем внутреннего соответствия детерминации. Одно дело — модернизация и вестернизация России, другое — решение геополитических вопросов, создание единого евразийского пространства, без которого ни демократии, ни модернизации не получится.

В этой связи мне представляется, что новая и новейшая история воспроизводят старую цивилизационную дихотомию: деление мира на Западную Римскую империю, с одной стороны, Восточную, с другой.

Современные западные политологи часто упоминают о различии между англо-американской и континентально-европейской политической культурой. Мне кажется, что за этим различием скрывается старое, восходящее к первым векам нашей эры противостояние римской идеи единого пространства и германской идеи локальных суверенитетов племенного, этнического типа. С тех пор как германские варвары разрушили Римскую империю, единое пространство на Западе исчезло на полторы тысячи лет. Появление демократических государств в Западной Европе само по себе не решило проблему единого цивилизованного пространства. Европа в течение столетий являла собой театр периодически возникающих гражданских войн, раздирающих единое европейское отечество. И воцарение демократических режимов не смогло положить этому конец. Когда-то Раймон Арон задал вопрос Арнольду Тойнби: могут ли западные демократии воевать между собой? Оба согласились с тем, что да, могут. Мир пришел в Западную Европу извне — вместе с американским протекторатом в 1945 году. Так США возродили «римскую» идею, обеспечивая реванш над германской идеей безграничного феодального суверенитета, положив конец вытекающей из него геополитической анархии.

Идеология атлантизма — единого Запада — пришла из США, взявшего на себя роль новой Западной Римской империи. США навязали Западной Европе идею единого (гомогенного) геополитического пространства, обособленного от хаоса «варварской периферии».

Но аналогичная проблема организации единого цивилизованного пространства — пусть даже не без известного ущерба для культурного многообразия — всегда стояла и на Востоке, в российской Евразии. В этом, я думаю, и состояла миссия российской государственности между Прибалтикой и Таджикистаном.

В этом плане Россия воспроизводит образ второй Римской империи. Восточной. Сейчас, когда рушится государственность, мы все — демократы, европоцентристы, западники (а я был максималистом западнического принципа), увидели, что на территории Евразии идет перманентная гражданская война. То есть рухнул цивилизованный принцип «единого пространства», олицетворяемый Россией в качестве «третьего Рима». В этом смысле «третий Рим» не был ни пропагандистской выдумкой первых идеологов самодержавия, ни поверхностной аналогией, а речь в самом деле шла о великой цивилизационной идее. Оказывается, перманентная гражданская война племен, народов, рас на территории Евразии не относится к исторической палеонтологии — она тотчас же вернулась к нам, как только руки российского Атланта — держателя свода — ослабели.

В этом смысле идея «второго мира» (наряду с первым, западным, и третьим — афро-азиатским) имеет глубокий смысл. Эта идея была в свое время подана в виде передовой формации. Миф этот бесславно рухнул, но означает ли это и окончательное крушение образа «второго мира» (или второго, Восточного Рима)?

Я считаю не лишенной оснований гипотезу, что идея «второго мира» будет воспроизведена в обозримом будущем: за ней стоят массовые чаяния гражданского мира и стабильности, которых не обеспечивает идея национального суверенитета.

Единое цивилизованное пространство в Евразии означает решение проблем евразийской специфики, в противном случае «первый Рим» нас поглотит, что угрожало бы миру потерей многообразия и возрастанием энтропийных тенденций, неотделимых от вселенского униформизма.

Но в связи с вопросом об особой цивилизационной модели — евразийской (отличной как от западной атлантической модели, так и от новейшей тихоокеанской, олицетворенной «новыми индустриальными тиграми»), возникает другой вопрос: закончились ли космогонические процессы образования новых цивилизаций или в «геологическом» отношении наш мир еще молод и его скрытая тектоника способна и впредь порождать цивилизационные новообразования?

Мне думается, что современное западничество представляет собой своеобразный исторический оппортунизм: люди предпочитают присоединиться к уже готовой, апробированной атлантической модели, а не идти на риск исторического творчества. Западничество формулирует дилемму, с которой трудно согласиться: либо присоединение к Западу, либо провал в варварство. Современная этносоциология и культурная антропология своими профессиональными средствами давно уже развенчали эту линейную перспективу и реабилитировали культурное и цивилизационное разнообразие мира. К тому же и по чисто прагматическим соображениям надо иметь в виду: у Запада не хватит сил контролировать всю ойкумену. Запас разнообразия, имеющийся в арсеналах Запада, явно недостаточен для того, чтобы предлагаемые им решения годились везде и повсюду. Вместо единой мировой цивилизации будут и впредь существовать разные цивилизованные модели, признающие основополагающие универсалистские ценности, но по-своему их интерпретирующие и дополняющие. Плюрализм культур без мощных цивилизованных скрепок сам по себе не обеспечивает коммуникабельности народов мира, их стабильности. Но и проект единой мировой системы обернулся бы кошмаром униформизма, губительного для исторического творчества и разнообразия общественной жизни. Плюрализм цивилизаций — вот тип промежуточного решения, свободного как от иллюзий «нового мышления», так и от постмодернистского кокетничанья с новым варварством, «скифством».

Говоря о «втором мире» (или «втором Риме»), я вовсе не взыскую восточной экзотики, не хочу, чтобы опять восторжествовало антизападное самобытничество — ни в коей мере! Но я еще раз говорю, что Западная Европа отличается от США одним принципом — не демократическим, а цивилизационным, то есть Западная Европа воплощала некую идею германского этноцентричного суверенитета, а Америка — единой цивилизации. В этом смысле я тоже думаю, что мы можем позаимствовать европейские демократические идеи, а вот цивилизационную идею единого гомогенного пространства — своего, евразийского,— вот эту идею, я думаю, нам предстоит так или иначе воплощать, осваивая роль «второго Рима», отличного от США.

Я думаю, что в отличие от первого, «второй Рим», евразийский, предполагает некие духовные принципы интеграции, нам пока еще неясные. То есть повторяю: космогонический процесс идет. И именно потому, что он идет, нарождаются новые миры, нам и не дано сейчас, оставаясь в рамках прежнего мира, угадать новый.

И в заключение я вот что хотел сказать. Мы сейчас страдаем потерей идентичности. Когда-то большевистская Россия не узнала Россию крестьянскую. Крестьянство воплощало большинство населения Российской империи, и тем не менее большевики-модернизаторы махнули рукой на этот архаичный мир и полагали, что надо с ним расстаться навсегда. А заодно расстались и с перспективой фермерских хозяйств, которая вытекала из столыпинской реформы. И большевики похоронили эту идею, и в этом смысле оказались ретроградами. Так вот, сейчас история повторяется: теперь уже новая демократическая среда опять не узнает своей России, которая на этот раз воплощается большинством индустриальных регионов. Ведь в самом деле, индустриальные регионы России оказались политически консервативными, и часто они голосовали и поддерживали и путч, и пресловутый ГКЧП, и хотя вся индустриальная Россия, вся социалистическая индустриальная антиэкономика — это производство ради производства, за всем этим все-таки совершалось цивилизационное накопление.

Что лежит в подтексте этой индустрии? Цивилизационный потенциал, квалификационный потенциал, образовательный потенциал. И этот потенциал нам сбрасывать сейчас со счетов, как когда-то сбросили большевики крестьянский потенциал России, нельзя. Это запас нашей цивилизации. Так как же реабилитировать в цивилизационном и демократическом отношении наши промышленные районы? Как все-таки осуществить их цивилизационную легитимизацию? Как нам понять, что без индустриальной России, созданной в эпоху «великих строек», нам не подняться в постиндустриальное общество? Нам нужно удержать эту Россию, узнать ее, в том числе ту часть, которая оказалась антидемократичной. И наладить диалог с ней. И это очень серьезная проблема.

Я думаю, что, несмотря на все сепаратистские настроения — а они сейчас очень сильны, в будущем следует ожидать инверсии новых центростремительных тенденций. Как-никак, некая цивилизационная инфраструктура на территории СНГ создана русскоязычным населением. И я думаю, что без русскоязычного населения в большинстве республик, кроме Прибалтики, нельзя поднять не только высшее образование, но даже среднее образование. Так что есть такая цивилизационная инфраструктура, и это тоже обещание великой евразийской общности.

А. Кара-Мурза. На мой взгляд, то явление, которое сегодня обсуждается,— американизация нашей культуры — действительно имеет место и в достаточно широких масштабах. Задача, по-видимому, состоит в том, чтобы выяснить, что именно в отечественной культуре так мощно резонирует с американизмом.

На мой взгляд, главным фактором, позволившим «мифу об Америке» попасть в унисон с основными интенциями нашего «совкового» сознания,— это общетоталитарная тенденция к тотальному упрощению социальной жизни. Америка предстала здесь как «страна простоты» в сравнении хотя бы с более сложной для понимания «Европой». А если учесть, что эта «американская простота» сочетается с американским же «успехом», то привлекательность образа Америки в упрощенной картине мира советского человека становится совсем понятной.

Другой мощный фактор — иллюзия «освобождения от истории». В тоталитарном сознании Америка была воспринята как «страна без истории», это укрепляло иллюзию, что в современном мире достигнуть успеха и процветания можно, не затрудняясь исторической саморефлексией, освоением культурного наследия (а может быть, и только таким способом). Молодая, родившаяся «из ничего» Америка выступила бесспорным историческим доказательством правоты Марксова деления на «предысторию» и «историю», примером успешного «отречения от старого мира».

Наконец, на Руси всегда любили силу. «Простота» Америки, ее «богатство», «культурно-историческая незамутненность» плюс военно-экономическая «сверхдержавность» — вот тот набор, который сделал в «совковом» сознании имидж Америки поистине неотразимым. Думаю, можно сказать и сильнее: по всем перечисленным выше параметрам «миф об Америке» являлся своего рода «теневым каноном» советского типа идентичности.

Парадоксально, но официальная антиамериканская пропаганда в СССР в конечном счете активно сработала на пропаганду «американского образа жизни». Вроде бы дискредитируя «американские ценности» перед лицом «высоких идеалов» грядущего коммунизма, она лишь растравляла прагматически потребительские аппетиты тоталитарной личности. И чем ниже становилась в результате этой дискредитации планка американизма, тем в большее искушение (искушение богатством без культуры и морали) впадал «простой советский человек».

Итак, Америка вошла в наше массовое общественное сознание в первую очередь своей потреби-

Кара-Мурза Алексей Алексеевич, кандидат исторических наук, руководитель центра философских исследований российского реформаторства (Институт философии РАН).

тельской стороной. (Наименее американизированными оказались именно культурные слои общества, сохранившие некоторый иммунитет против примитивизации социальной жизни). Очевидно, что демократические реформы вряд ли могут найти опору в таком варианте массовой вестернизации. И все-таки есть нечто, внушающее оптимизм. Разгерметизация тоталитарной системы, в частности, проникновение в наше сознание образа подлинной Америки, «Америки трудовой», неизбежно приведет со временем к размыванию прежних потребительских стереотипов. И пусть это снова прозвучит парадоксально, но я в большей степени связываю российскую демократизацию и модернизацию именно с понижением градуса американизма в нашей культуре.

И. Клямкин. Если исходить из того, что американский тип есть нечто самодостаточное и рациональное, чистый индивидуалист (я специально огрубляю и не вдаюсь в детали), то вся советская история за эти семьдесят пять лет больше всего поработала на создание именно этого типа. Что я имею в виду? Сталин проделал совершенно гигантскую по разрушительности работу, но это было продолжением того, что начал делать в свое время Столыпин. Это добивание, доразрушение общины. И поэтому, кстати, у нас нет возможности создать что-то похожее на японский вариант — то, что получило название «безгражданского» общества. Вот эта та самая община Столыпину не поддалась. Не поддалась она и большевикам в первые годы «военного коммунизма». Она не поддалась им до 1927 года. А потом она была сломана этой гигантской машиной, что, как ни странно, и есть главный исторический результат реального коммунизма, вот этих семидесяти пяти лет. Что произошло потом?

Сначала человек, вырванный из локальной общности, был замкнут на государство — один на один. Он был и атомизирован и в то же время растворен в этом государстве. Потом государство наше стало потихонечку свои вожжи отпускать, и при Брежневе на это спокойно махнуло рукой, и он, человек, начал постепенно понимать, что кроме него самого никто о нем не позаботится. И он начал приближаться к тому типу, которого в России никогда не было. Это, конечно, еще далеко не западный человек. Но это уже, в принципе, человек, больше готовый для восприятия этого типа. Он поставлен один на один с собой. Это первый момент, который мне кажется не безнадежным. Все наши попытки его описать, честно говоря, меня смущают этаким раздраженным типом сознания. Кажется, и здесь катастрофа, и там катастрофа, а между тем процесс идет, и пока, при всех проблемах, он не так катастрофичен.

Чрезвычайно любопытные параллели с Америкой выстраиваются при рассмотрении проблемы государственности. Америка — это, может быть, единственное государство, которое изначально не пыталось строить себя на этнической почве. Но и Россия в этом смысле тоже не пыталась строить себя на этнической идее, да и не пытается строить сейчас. Мне кажется, это чрезвычайно интересный момент. Он важен для понимания и перспектив формирования у нас государственности.

Есть три варианта. Один из них, очень перспективный, сегодня уже обсуждался. Это вариант, так сказать, «снизу». Вариант второй — это «сверху», когда центральная исполнительная жесткая власть транслирует политическую волю вниз. Оба варианта, если их рассматривать отвлеченно и под Россией понимать федерацию, создают ситуацию абсолютно тупиковую и катастрофическую по своим последствиям. Если, по второму варианту, политическая воля направляется отсюда из Москвы куда-то на периферию — в Татарию и Чечню, можете себе представить, чего это будет стоить. Поднимается русская Украина, русский Казахстан, и покатится ком. Покатится в сторону этнического варианта, причем имперско-этнического варианта. Не думаю, что из этого что-то путное получилось бы и что Россия себя в своих исторических границах таким образом восстановит. Может быть, что-то и восстановит, но немного.

Есть третий вариант, который мне кажется наиболее реалистичным. Он принципиально не этнический. А своим неэтническим характером приближает нас к Америке, но каким-то очень отдаленным способом.

Что я имею в виду? Я имею в виду образование, которое называется СНГ. Это не просто какое-то надгосударственное или межгосударственное образование, это единственно возможный, с моей точки зрения, цивилизованный способ строительства государственности, причем не на этнической базе.

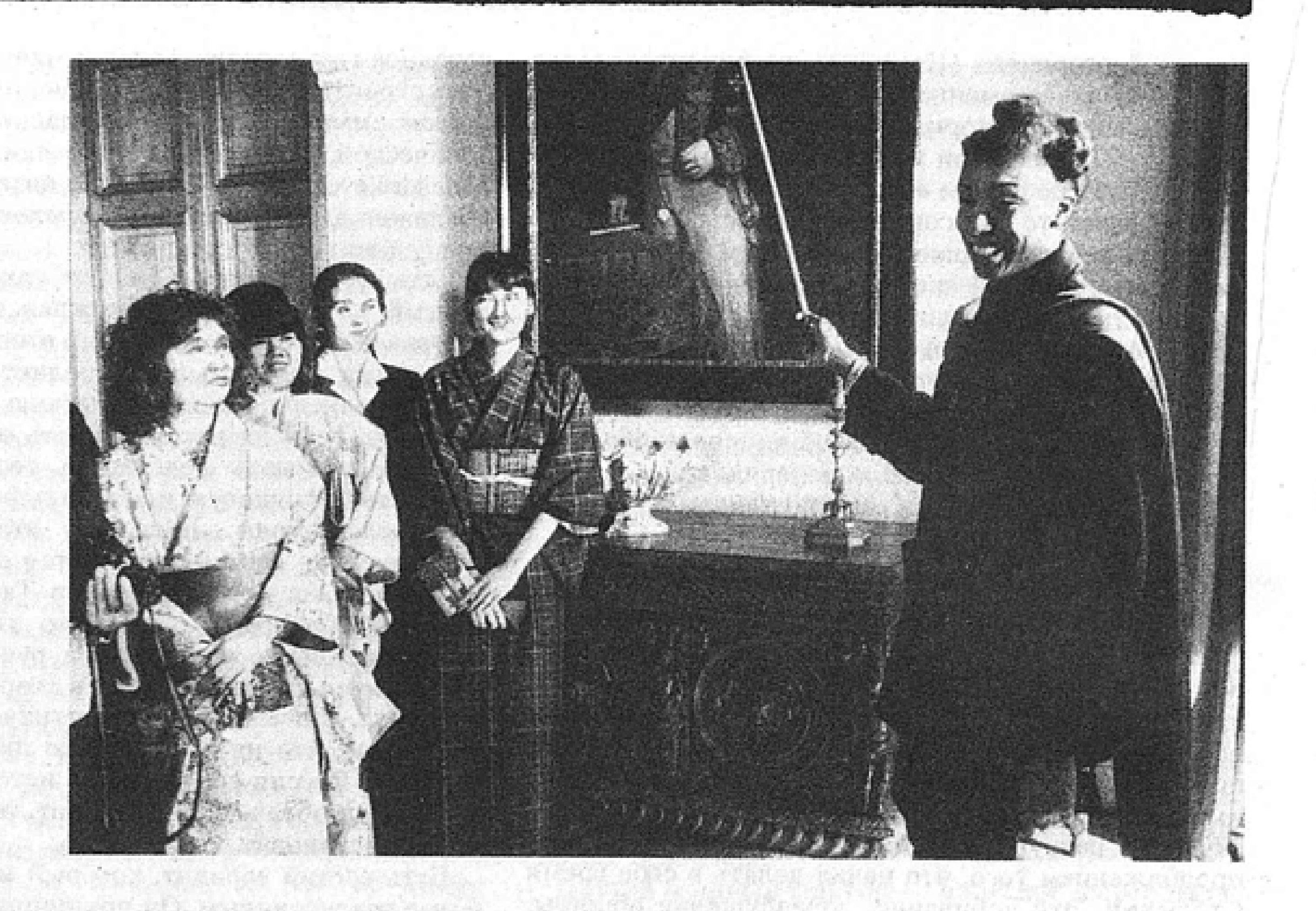
Начинать надо с крыши. Нельзя начать снизу — ничего не получится через создание пятидесяти мелких государств, у которых нет никаких предпосылок для государственности. Но нельзя начать с Российской крыши. Можно начать только с той крыши, которая находится в преемственной связи с образом старой государственности.

Что оставила старая государственность? Она оставила единственные политические субъекты — это бывшие республики. И если они договорятся демократически, найдут выход из правового вакуума, который создан Беловежскими соглашениями, тогда можно надеяться на то, что что-то пойдет вниз, на более низкий уровень. Иначе нас ждет вариант этнической государственности. Первые полгода, кстати, Ельцин и Кравчук судорожно по этому пути как раз и двигались.

Но есть одна надежда, которая заключается в том, что за семьдесят пять лет оставлен какой-то результат, который свидетельствует о том, что основная масса населения этническую идею проскочила, она ее переросла.

Произошел, мне кажется, такой процесс: права нации рубились под корень, права человека — тоже, но идеологически нам вдалбливалось, что все равны, и от коммунизма остался некий либеральный остаток. Можете считать его не американским, а просто западным, но он реально есть и он создает определенные предпосылки для более или менее нормального эволюционного развития.

Клямкин Игорь Моисеевич, доктор философских наук, профессор (Институт международных экономических и политических исследований РАН).



«Охота на бабочек» («La chasse aux papillons»)
Автор сценария и режиссер Отар Иоселиани. Оператор Вильям Любчанский. Художник Эммануэль де Шовиньи. Композитор Николас Зурабишвили. В ролях: Нарда Бланше, Пьеретта Помпон-Байяш, Александр Черкасов. Производство Pierre Grise Productions **(Париж)**, Best International Film **(Рим)**, Sodaperada **(Париж)**, France 3 cinema **(Париж)**, Metropolis Film Production **(Берлин)**, **при участии** Centre National de la cinematographie, Filmforderung, Istituto luce, Fonds Eurimages du conseil de l'Europe, Canal+.

Юрий Богомолов

У времени в гостях?

Жизнь разбрасывает людей, а смерть их изредка собирает. На похоронах да на поминках... Потом все опять разбредаются по странам, континентам согласно неизвестно кем предначертанным судьбам. Вот, собственно, и весь сюжет новой картины Отара Иоселиани «Охота на бабочек».

Разумеется, его можно несколько конкретизировать.

В тихом провинциальном французском городишке умерла буколическая старушка, завещавшая свой замок сестре, тоже буколической старушке, проживающей в московской коммуналке. Та со своей дочерью, едва вступив в наследство, тут же его уступает вежливым японцам.

Дочка приодевается в парижском фешенебельном магазине и шумно гуляет с друзьями. Мама за занавеской разглядывает старые фотографии, прочие родственники отправляются на тот свет в поезде, взорванном какими-то террористами с какой-то целью, а кроткие японцы обживают замок и Францию. Вот, пожалуй, и вся фабульная конкретика.

Разумеется, ее можно расцветить подробностями, которые у Иоселиани, по обыкновению, больше, чем фабула, сюжет, характеры.

К примеру, похмельное утро кюре. Или съезжающиеся и разъезжающиеся на велосипедах прихожане. Стрельба из лука по рыбе. Кюре на коне. Рыночный пейзаж. Буксиры, едва разворачивающиеся в тесных берегах проселочного канала. Крикет. Слоняющаяся по поместью индусская секта. Служанка, ремонтирующая машину. Привидения, играющие в бильярд. Фамильное столовое серебро, припрятанное в сливном бачке... И еще множество картинок, отпечатавшихся в сознании и при желании легко извлекаемых оттуда.

Но, извлеченные, они не объясняют тайну цельности и обаяния картины.

Нить повествования ослаблена, отчего и получаются все время непроизвольные узелки. Лица — в фокусе, а судьбы — не очень. Их границы размыты, их линии колеблются и теряются. Одни — в прошлом, другие — в будущем. Как, например, биографии хозяев родового замка. Мы видим, как кончила свои дни Валерия, а как она начинала — можем только догадываться.

Догадываться придется, чем кончат свои дни иные родственники и знакомые тех, кто владел замком. Концы и начала людских биографий торчат из нераспутываемого клубка житейщины.

Начинаешь тянуть одну судьбу — и только затягиваешь в безнадежный узел все прочие. Выход: либо рвать, резать, либо тихонечко, кропотливо распутывать отношения и обстоятельства. Сегодня эта работа нам кажется более предпочтительной. Но это работа на века.

●

Отчасти то, что излагает Иоселиани, напоминает «Вишневый сад».

Чеховский сюжет включен в иной контекст и дан в другом масштабе. Одряхлела и изжила себя уже целая цивилизация. Замок, как достопримечательность западноевропейской культуры, еще не продан оптом, но уже идет в розницу: выносятся антикварные кресла. Что-то с ведома хозяев, что-то без ведома. Что-то просто уворовывается. Наконец, и сама достопримечательность переходит в руки тех, кто на века,— к японцам.

Жизнь снова переламывается, переворачивается, но на сей раз, как свидетельствует Иоселиани, без особых слез и драм.

Недраматична смерть. Только-только преклонных лет, но со здоровым румянцем хозяйка тешилась стрельбой в домашнем тире, затем задремала, пришло не то воспоминание, не то сон о дуэли на заснеженной березовой опушке, потом, как водится, во сне, привидение статного офицера оказывается рядом, оставляет недокуренную папиросу и растворяется в воздухе так же немотивированно, как и появилось. Бабушка, не вполне пробудившись, берет в рот дымящийся окурок и... нет старушки.

— Немыслимо! — пробормотала другая,

столь же древняя старушенция, когда узнала о кончине.

И это, пожалуй, все эмоции, что вышли наружу по случаю смерти немало пожившего на свете близкого родственника.

А уж гибель в поезде оставшихся без наследства сестры и дяди и вовсе не вызвала никакого отклика, кроме прозвучавшей по радио вести о железнодорожной катастрофе.

Никто никого не спрашивает, по ком звонит колокол. А он к тому же и не звонит. И, вполне возможно, по принципиальным соображениям.



●

Это у Тарковского были напряженные отношения со временем и пространством. В России он бредил о небе Италии. В Италии — о просторах России. Его герои постоянно обременяли себя хронологической непоследовательностью, перескакиваниями из одного века в другой, из одной Галактики — в иную. И страшно были озабочены самосохранением. Не в узком биологическом смысле, а в смысле метафизическом. Сохранением персонифицированной морали, персонифицированных культуры, истории...

Самые изначальные животворящие стихии — свет, вода, огонь являют себя в присутствии живой души, заинтересованного взгляда. Все это не просто одушевлено, но одухотворено. Сама жизнь в фильмах Тарковского только тогда и имеет право на жизнь, когда она причащена к Божественному промыслу.

Самая вечность — всего лишь пустота, если она не заполнена до краев идеей искания.

Оттого — неизбывная неудовлетворенность тех персонажей Тарковского, кто с той или иной степенью вероятности отождествляется с автором. И потому столь остро переживание его героями и им самим временной длительности и всякого осмысленного движения в пространстве. Будь то путешествие по Зоне в «Сталкере» или переход с горящей свечкой через заброшенный бассейн. Или проезд по бесконечной автотрассе в «Солярисе».

И потому смерть у Тарковского — это ужас и катастрофа. Катастрофа глобальная. Его фильмы издырявлены образами смерти: обугленное дерево в «Ивановом детстве», гибели и кончины в «Рублеве», аннигиляция в «Солярисе», самосожжение в «Ностальгии».

Смерть в мире Тарковского страшный фантом. Слишком иррациональный для верующего человека. Но и для неверующего едва ли возможный и скорее всего не допускаемый в круг повседневного бытия.

Для человека, взыскующего веры, смерть становится постоянным и неотступным спутником. Ее предвестие — страхи. Ее преддверие — безумие.

Не станем дальше углубляться в эту тему.

Оглянемся на то, как она аукается у Иоселиани.

Переходил человек улицу, загляделся на девушку, и его переехала машина («Жил певчий дрозд»). Катастрофа происходит на общем плане. Увидена она вскользь... Человек умирает, и это не больше чем происшествие, обстоятельство. Притом речь идет о том герое, что, конечно же, ассоциируется с самим автором. О герое, который дорог и единствен.

Нет подвига искания ни личного счастья, ни высшего смысла, но есть импровизация в движении, развитии, поступках...

Нет муки разрешения антиномий и антагонизмов, но есть непроизвольное выставление их напоказ. Может быть, на проветривание? Как у Ивана Никифоровича, когда глупая баба выставила на солнышко залежалое платье своего хозяина. Там старый мундир с облезлыми обшлагами обнимал парчовую кофту, жилет, обложенный золотым



позументом, соседствовал со старой юбкой покойной бабушки, рядом шпага, панталоны, шаровары, седло с оборванными стременами, но с золотым шитьем. И наконец, ружье — объект вожделения соседа Ивана Ивановича.

Выставленный Иоселиани наружу предметный, аксессуарный быт столь же пестр и разномастен. Стоит оглядеть только кабинет директора винного завода в «Листопаде»: зачехленное фортепьяно, бильярдный стол, солидный письменный стол...

А «Охота на бабочек»! Антикварная рухлядь, велосипеды, лошади, аккордеон, неповоротливый буксир, старенькие автомобили, современный дизайн нынешних машин и, наконец, добротный старинный замок — объект вожделения выходцев из Страны Восходящего Солнца.

Но столь же непротиворечив и мир метафизических абстракций: надежда не спорит с безверием, скупость — с расточительностью, ум не выставляет счета глупости,

В «Певчем дрозде» человек, который думает о смерти, боится смерти,— комичный человек. Пристает к людям с подозрениями на собственное здоровье.

Гия, прежде чем погибнуть в автодорожном происшествии, чуть не был убит упавшим с подоконника второго этажа цветочным горшком. Происшествие комичное.

И у Иоселиани смерть по пятам ходит за человеком, но без тени самомнения, не преувеличивая своей роли в космическом круговороте. Смерть в его фильмах — заметно травестированный персонаж. Впрочем, не более чем персонаж по имени «Жизнь».

Если смерть нечаянна, тогда и жизнь — дело случая. Или лучше — игра случая.

А у Тарковского она — долг, назначение, высокая миссия... Если угодно, нравственно-духовный подвиг. Непременно: напряженная рефлексия.

Ни того, ни другого, ни третьего, ни десятого нет в фильмах Иоселиани.

конформизм — бескомпромиссности, а целенаправленность никак не компрометирует суетную повседневность.

В «Пасторали» молодые музыканты приезжают в деревню подышать свежим воздухом и порепетировать. Они если не боги, то, по крайней мере, жрецы высокой культуры. Деревенские глушат форель толом, винодельничают, и понятно, что вполне могут обойтись без классического наследия многовековой цивилизации. Между той и другой сторонами — про́пасть. И в фильме видно, что пропасть. Но никто в нее не оступается, не обрывается. Напротив, остается впечатление идиллической бесконфликтности, мировой гармонии, простоты и поэзии. «Пастораль» в данном случае — не жанр, а смысл.

Собственно, и у Гоголя описание разношерстного тряпья, которое некогда было гардеробом Ивана Никифоровича, кончается пасторальной идиллией. Выставленное на обозрение и освещенное солнцем барахло являло собой живописное зрелище, похожее на тот «вертеп, который развозят по хуторам кочующие пройдохи». Далее ассоциация Гоголя и вовсе отлетает от предмета, давшего ей толчок: «Особливо, когда толпа народа, тесно сдвинувшись, глядит на царя Ирода в золотой короне или на Антона, ведущего козу; за вертепом визжит скрипка; цыган бренчит руками по губам вместо барабана, а солнце заходит, и свежий холод южной ночи незаметно прижимается сильнее к свежим плечам и грудям полных хуторянок».

Время сильно потра́тило материю, состарило ее, а душа этого позолоченного хлама жива. Она играет, она подталкивает воображение.

Вещи душевнее и мудрее людей, которые, если поссорились, как Иван Иванович с Иваном Никифоровичем, так уж никогда, по гроб, не помирятся.

От людей — вся скука. Они портятся и обесцвечиваются слишком быстро, задолго до смерти.

Как полиняли к концу повествования живописные в начале Иван Иванович с Иваном Никифоровичем. Гоголь и затосковал: «Скучно на этом свете, господа».

Скучает и Иоселиани, за исключением тех случаев, когда его взгляд натыкается на колоритные предметы и лица.

В «Охоте на бабочек» — это мир старого замка и всего, что его окружает. И пьянчуги кюре, и старушенции Валерии, и многих других. С ними не скучно жить на свете.

Скучно с новыми владельцами замка — японцами, с теми русскими, что гуляют по случаю подвалившего наследства...

Если и есть у героев Иоселиани проблемы с вечностью, то они не в том, что человеку мало одной жизни, а в том, пожалуй, что человека мало на отмеренную ему судьбу. Слишком для многих все кончается в младенчестве и детстве. Они интересны, пока единственной формой их отношений с внешним миром остается игра.

Ноздрев или Собакевич, или Городничий — тупы и невежественны. Но они колоритны. Гоголь ими любуется, что бы там ни говорилось о его сатирическом смехе над ними. И читатель со зрителем ими наслаждаются. Они же все замечательные импровизаторы безотносительно к своим интеллектуальным способностям и моральным устоям.

Талантлив ли как музыкант Гия из «Певчего дрозда» — разве это важно? Несущественно — гениальную музыку или нечто тривиальное пытается он записать на нотных листах. Сочинение музыки уравнено по своему значению с починкой будильника или выкраиванием пиджака.

И Иоселиани, и зрители ценят Гию за другое — за импровизационный стиль жизни. И вся-то его жизнь есть игра с сиюминутностью. Его день, подобно циферблату часов, исчерчен делениями. Он сам не то как минутная, не то как секундная стрелка, прыгает с деления на деление, чтобы оказаться в назначенное время в условленном месте, встретиться с приятелями, успеть на свидание, заскочить к маме на день рождения и, наконец, в нужный момент ударить в литавры.

Мы с замиранием сердца следим за движением не то секундной, не то минутной стрелки. Между делениями она замедляет свой бег, вовсе останавливается или идет вспять, но в обусловленный момент вписывается в нужную риску.

Гия успевает на финальный аккорд симфонии, ударяет в барабан, публика в филармоническом зале взрывается аплодисментами в награду музыкантам за вдохновенное мастерство, а зрители фильма переживают и аплодисменты, и восторги меломанов как личный триумф литавриста, вовремя пересекшего контрольную отметку.

Нечто похожее есть и в «Охоте на бабочек». После глубокого перепоя кюре пробуждается по будильнику, действует в сомнамбулическом состоянии — глотает стакан вина, влезает в штаны, облачается в подобающее одеяние, но действует очень точно и в нужный момент вписывается в ритуальное действо. В нужный момент пересекает контрольную отметку. Как и «бабочка» Валерия, поспевшая сесть за свой инструмент. Как и

вся жизнь в этом провинциальном городке, замечательно импровизирующая между заданными обязанностями.

Так все хаотично, разнонаправленно, разношерстно, и вместе с тем, так все пригнано, сцеплено, что смотрится, как фокус, аттракцион... В этом и смысл, и радость.

Фокус жизни, демонстрируемый Иоселиани,— в том, что вечность умещается в минуту.

●

Тарковский в плену у Сиюминутности и в долгу перед Вечностью. Он почетный пленник. Как князь Игорь — у Кончака. И ничто его с этой Сиюминутностью не может примирить — ни личная свобода, ни любовь, ни покой... Оттого в его фильмах столь остро переживается мотив Дома, драматизируется мотив зазеркального, потустороннего бытия... Но оказавшись на просторе Вечности, снова чувствует себя пленником и снова в долгу, на этот раз перед Сиюминутностью. Как Крис Кельвин на орбите Соляриса.

Иоселиани, это понятно каждому, устроен иначе. Он в гостях и тут и там. Его герои в гостях у себя дома. И потому они в гостях, как дома.

Им не скучно, и с ними не скучно, пока они импровизируют в жестко обусловленных правилах. Это могут быть порядки советского режима. Или устав чужого монастыря. Ни то, ни другое не взрывается. Просто на каркасах и того, и другого расцветает живая жизнь.

И это тоже аттракцион.

Как вертеп Николая Васильевича, произросший из залежалых позументов Ивана Никифоровича.

Без крупных планов

Интервью Отара Иоселиани корреспонденту французского журнала «Позитиф»

«Позитиф». Как ваш африканский опыт, накопленный на картине «И стал свет», повлиял на следующую работу?

Отар Иоселиани. Вообще-то этот фильм мне следовало снимать в Сванетии, горном районе Грузии. Этот район сильно пострадал от развития транспорта и туризма. Сваны начали распродавать свою собственность.

Я искал в Африке место, где бы мог рассказать об этом притчу. И нашел, после чего друзья из Тбилиси мне сказали, что «И стал свет» — мой самый грузинский фильм. В Африке я искал людей, не потерявших человеческий облик, ибо европейские спекулянты развратили эти народы, разрушив их общественные структуры. Я искал людей, которые не выглядели беспомощно, не стояли с протянутой рукой, как нищие. Они могли быть коварными, себе на уме, но не нищими. Я чуть было не отказался от фильма, ибо меня весьма разочаровали пробы, утомил поиск натуры. Я никак не мог найти место, где отношения между людьми сохранили бы наивность и чистоту. И вдруг около одного очень маленького и очень бедного городка в Сенегале обнаружил деревню, население которой вело себя необычайно корректно, весело, приветливо. Этнически оно принадлежит к народности диола, ветви древних египтян. Я решил снимать, избегая какой бы то ни было этнографии, снимать осторожно, не смущая жителей деревни своей работой. На ходу мы придумывали ритуалы и традиции, с которыми все мирились, поскольку они были похожи на реально существующие.

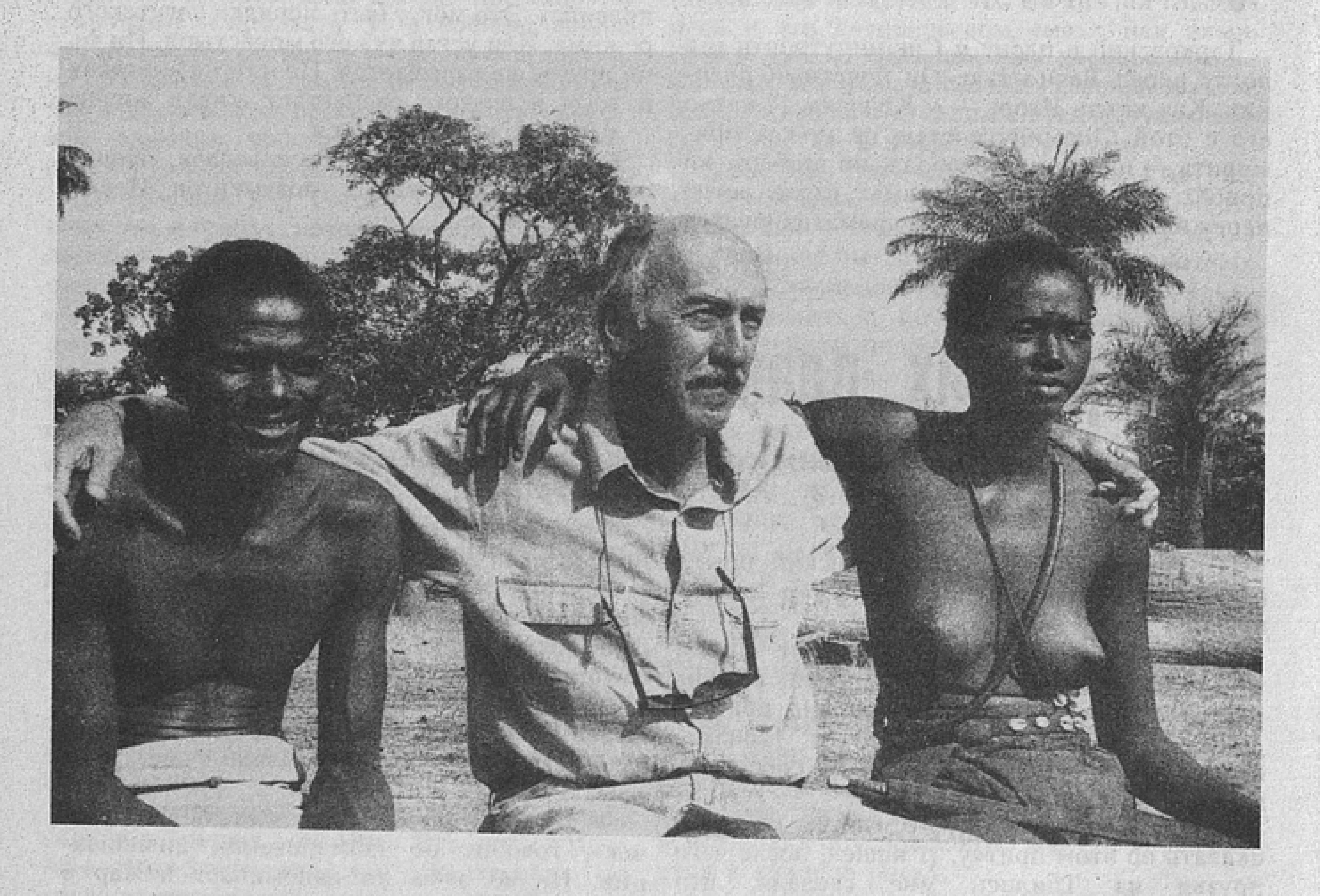
— «И стал свет», как и «Охота на бабочек», говорит об исчезновении цивилизации. Не об этом ли напоминает пожар в начале фильма?

О. Иоселиани. Вы правы. И мысль об этом возникала во время работы над картиной «И стал свет». В своих первых лентах «Листопад», «Жил певчий дрозд» я рассказывал о том, как человек пытается сохранить свое лицо перед угрозой всепроникающей коррупции. Затем я снял «Пастораль», где сосуществовали два образа жизни. Потом были «Фавориты луны», в которых все было ложью, все находилось в состоянии развала, человеческие отношения были разрушены или деформированы. В картине «И стал свет» я завел разговор об исчезновении окружающего нас предметного мира, выбрав в качестве формы простую притчу, хотя и полную чудес и необычайных собы-

тий. Впрочем, тамошним жителям, как и всем представителям древних цивилизаций, к чудесам не привыкать. Эта мысль обрела бóльшую конкретность, когда я снимал во Франции «Охоту на бабочек»; притча обрела фактуру и характеры.

— Удивительно, что в фильме «И стал свет» никто не одинок. Там есть подобие общины.

О. Иоселиани. Общества, живущие согласно старинным укладам, обладают большим опытом совместной жизни. В Европе высвобождение нашего «я» происходит в условиях строгого полицейского режима. Каждый за себя, каждый безразличен к окружающему миру, каждый, испытывая страх поколебать установленные правила, все больше дичает, теряя внутреннюю культуру. Это уже не демос, это скорее противопоставление индивидов членам большого коллектива, который их угнетает. В Африке же общины состоят из людей, с детства испытывающих простые житейские радости, хотя им и приходится соблюдать определенные запреты. В древних культурах человек исповедуется перед самим собой, перед своей совестью, что и позволяет людям избегать резких и неприятных для других поступков. Впервые в Африке я осознал бессилие маленькой общины, пытающейся в схватке с подавляющим ее Большим миром отстоять свое достоинство. Мы расставались с нашими африканскими героями со слезами на глазах, ибо наши отношения ничем не были омрачены. Если бы не зеркала, то, наверное, мы бы забыли, что мы — белые. Наши отношения опирались на дружбу, рожденную в этой деревне. И это видно в фильме. Люди не могут фальшиво играть хороших людей. Наш фильм запечатлел на пленке состояние души общины, это почти документ. Отсюда и ценность для меня этого фильма, который я не смог бы снять ни в одном другом месте — ни в Швейцарии, ни в Италии — нигде, ибо повсюду люди думают только о себе.



Отар Иоселиани с героями фильма «И стал свет». Рабочий момент.

— В фильмах «И стал свет», как и в «Охоте на бабочек», вы часто пользуетесь общими планами.

О. Иоселиани. Когда я осознал, что меня

меньше интересуют индивидуальности, что все равны и каждый несет в себе свою тайну, стало ясно: крупный и средний план мне не нужны. Камера не может проникнуть во внутренний мир человека. Все равно, как ни старайся, это будет фальшивый стриптиз. А если человека видишь в полный рост, он становится носителем определенного знака. Узнаваемость ему сообщают и режиссура, и его собственные жесты. Этот принцип обратен тому, которому следуют режиссеры, имея перед собой, скажем, такую актрису, как Аджани. Снимая Аджани на крупном плане, они стремятся использовать ее эмоциональность, ее взрывную психику, но им никогда не распознать, что происходит у нее внутри.

— Вы приступили к «Охоте на бабочек» сразу после картины «И стал свет»?

О. Иоселиани. Нет. Чтобы постичь, что такое разрушительная сила, мне понадобилось изучить, как функционирует община для привилегированных людей. Именно в этой среде особенно видна сила этого разрушения. Сначала я подумал о советской номенклатуре. Но потом нашел прекрасный пример из времен Людовика XIV. Его властвование — отличное доказательство этой идеи, ибо он лишил людей всяких индивидуальных свойств, превратив доблестных рыцарей в придворных, облаченных в кружева и ленты. Он подчинил их своим правилам, сделав льстецами и попрошайками. И тем самым лишил целую страну самобытности, отнял у нее подлинных хозяев, людей с чувством ответственности за общее дело. Отсюда один шаг до Французской революции, породившей общество, чьи горькие плоды мы вкушаем до сих пор. Я предлагал снять костюмный фильм, но я не хотел, чтобы роль Людовика играл, как у Росселлини[1], актер. Я не хотел показывать лицо актера, играющего короля. Я хотел надеть на него маску или снимать со спины, но в окружении своих портретов.

— А почему фильм не состоялся?

О. Иоселиани. Для такой картины, как «Король и его подданные», требовались костюмы, кавалерия, декорации стоимостью семьдесят миллионов франков. Половину мы нашли, половину — нет. Тогда я подумал об «Охоте на бабочек», хотя понимал, что важный промежуточный этап в постижении темы приходится пропустить. После картины об Африке вырисовывалась определенная логика, побуждающая снять фильм о номенклатуре или королевском дворе. Это помогло бы найти ключ к явлению в целом. Потом уже можно было бы перейти к «Охоте на бабочек», чтобы убедиться, к чему приводит безжалостный, всепожирающий капитализм. То есть я как бы упустил одно звено.

— Хотя в картине нет самой охоты на бабочек, название прекрасно отвечает его смыслу.

О. Иоселиани. Если бы там была охота на бабочек, пришлось бы искать другое название для картины. А я хотел назвать ее именно так. В первоначальном варианте был «flash-back» о детстве Мари-Анж — с детьми, гувернантками, парком и проч. Поначалу героиня не была русской — замуж за русского выходила ее сестра. Сам не знаю, отчего сюжет претерпел изменения. Главное для меня заключалось в том, чтобы на фильм смотрели не как на портрет последних могикан из аристократии, а как на портрет последних *порядочных людей* этого мира.

— Образ замка — не возник ли он как своего рода наследие неснятого фильма о Версале?

О. Иоселиани. Возможно. Мне нужны были два типа замков: один процветающий, а другой — находящийся в состоянии полного запустения. В одном живут порядочные люди, в другом — приспособленцы. Поначалу я хотел рассказать историю жизни двух старых дам, похожих на знакомых мне стариков. Их так мало осталось на свете, что их замечаешь сразу. Я хотел выразить им свое восхищение и уважение. Они сохранили порядочность до глубокой старости, хотя я знаю, что в мире полно омерзительных стариков. Я решил столкнуть их с не понятными им явлениями, с людьми с другой планеты, не скрывающими своих интересов и не понимающими, что ничего они не выиграют в этом мире, поскольку не умеют достойно стареть.

Вот отчего я окружил героев разными сомнительными типами — есть среди них старьевщики, нотариус, бизнесмены, охотящиеся за национальным достоянием. Затем надо было изъять из сюжета одну из дам. После того как история обрела стройность, мы сделали это за две недели.

Как только наша престарелая героиня умерла, появилась возможность собрать в доме родню, показать похороны, семейные склоки, продажу замка, прокомментировать происходящее радиосводками, которые подготовили бы неожиданный взрыв поезда. Возникла мысль показать пресловутых

---

[1] «Захват власти Людовиком XIV» (1968) — фильм Роберто Росселлини.

«свободных русских», нуворишей, диких капиталистов, прибывших на похороны. Я раздумал вводить в фильм эпизод фиктивного брака русской и французского рабочего, приехавшего в Москву на строительство гостиницы «Космос». Такие брачные союзы давали возможность уехать за границу, чтобы паразитировать там, заниматься проституцией. Я нашел хороший финал. Показал девушку, живущую в московской коммуналке со всеми ее кошмарами; девушка приезжает во Францию за нежданно свалившимся наследством и ведет себя там, как свинья. Все это увязано с визитом в поместье группы японских туристов, которым оказывают там радушный прием; это тоже люди из другого мира. В заключение звучит песенка, понятная лишь японцам,— о японском солдате в Маньчжурии, далеко от дома, который скучает по матери и сестре.

— Эпизодическая сцена в Москве снята очень реалистически по сравнению с выдуманной, воображаемой Францией.

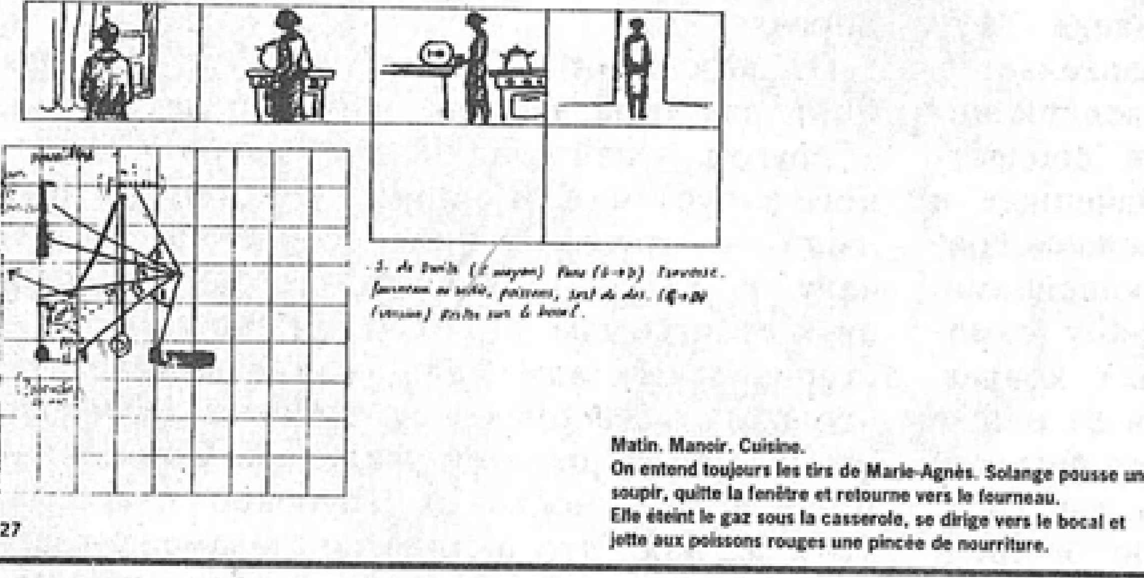
О. Иоселиани. Самое интересное, что для русских такая Москва — уже сплошной сюрреализм. Такой Москвы уже нет. Я хотел показать старую даму, живущую в окружении фотографий в коммунальной

L'ACTUALITE



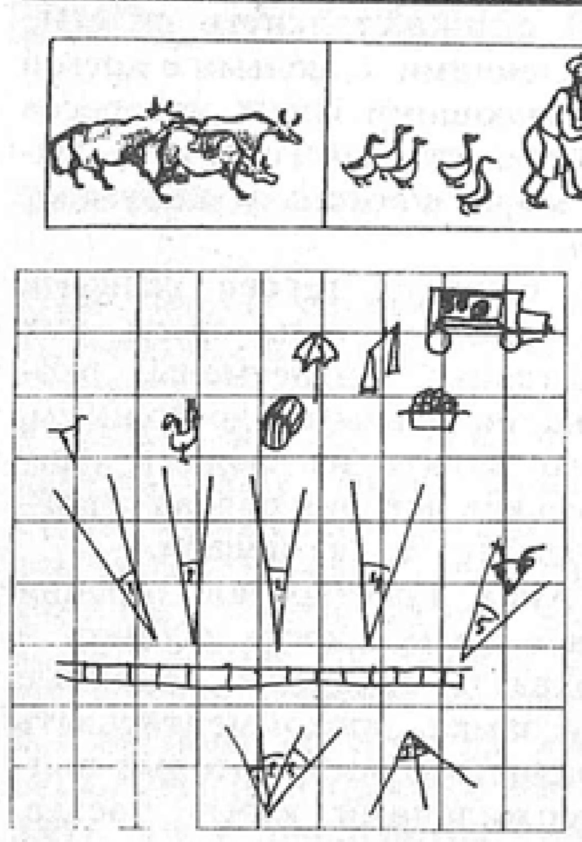
OTAR IOSSELIANI

Extraits du story-board



Matin. Manoir. Cuisine.
On entend toujours les tirs de Marie-Agnès. Solange pousse un soupir, quitte la fenêtre et retourne vers le fourneau.
Elle éteint le gaz sous la casserole, se dirige vers le bocal et jette aux poissons rouges une pincée de nourriture.

27



Pano. ou trav. ou filmer séparément. G → D. (inverse 1) Tout bouge : veaux, vaches, cages de volailles, truites (si possible vivier transparent seulement ou sac monté sur cadre), chariot de citrouilles, un tonneau roulé par terre sur des planches nous amène au plan général. Les veaux viennent tout près.

Ext. Matin. Place du marché.
Des femmes poussent des chariots sur lesquels s'empilent des cageots de fruits et de légumes. D'autres installent les étals, remontent les rideaux des vitrines. D'autres encore montent les tentes du marché ou remorquent des paquets à bicyclette. Toutes débordent d'activité.
Du café éclairé, les hommes sortent lentement, sans se presser : ils se frottent les mains pour les réchauffer, discutent par petits groupes.

4

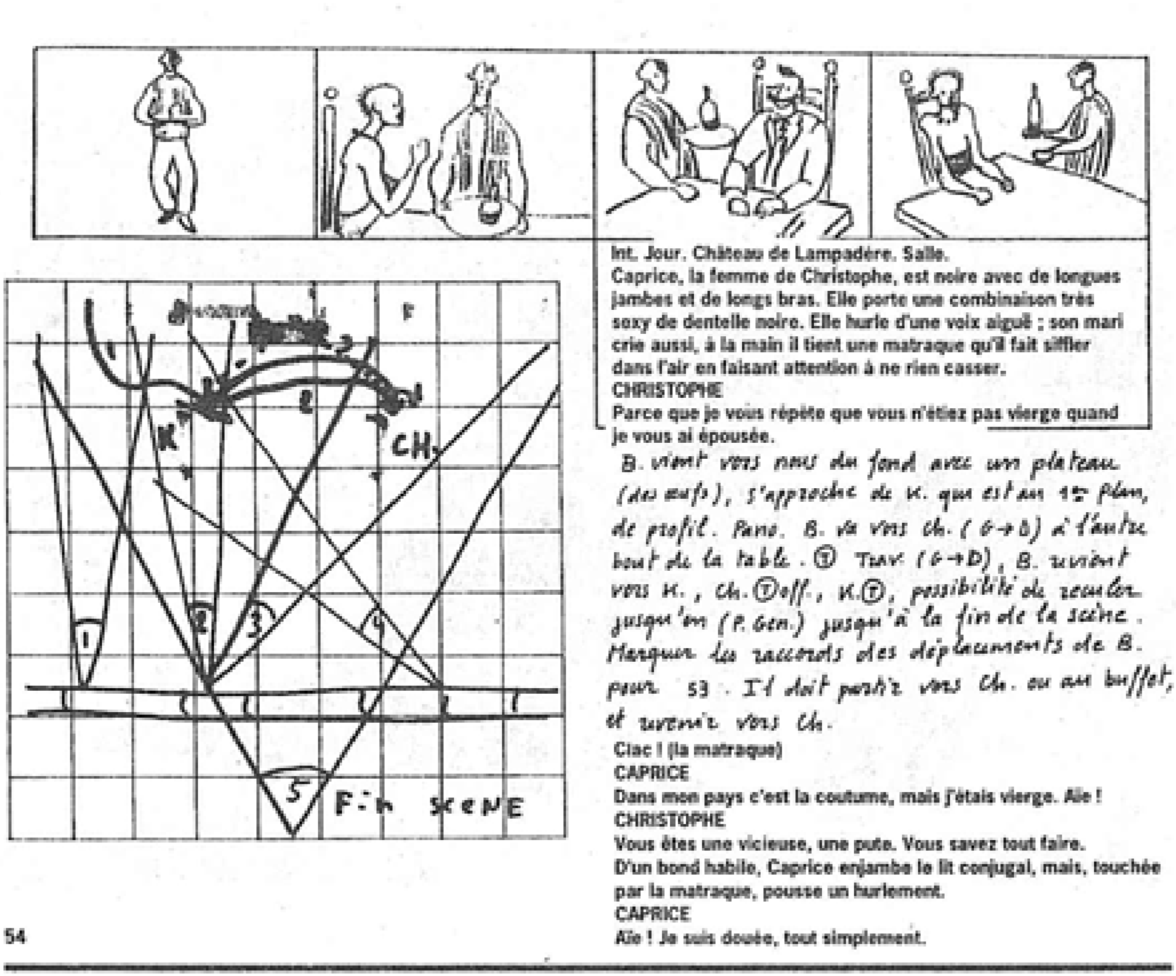
«Охота на бабочек»
Фрагменты сценария

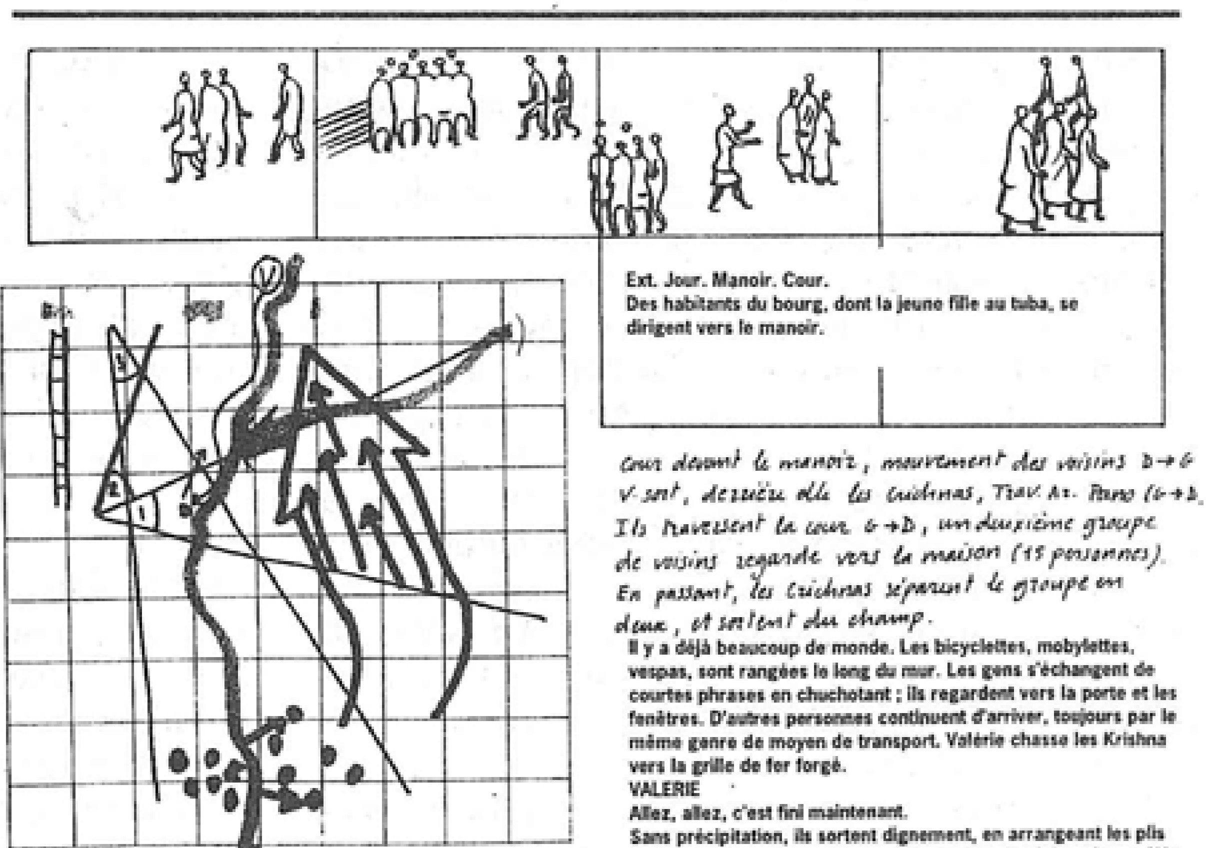
квартире, где люди ютятся, как скоты в хлеву, постоянно наступая друг другу на пятки. Я не стремился к реализму в показе Москвы. Люди уже давно не живут так, как жили в 30-е и 40-е годы,— в квартирах, описанных Булгаковым.

Сегодня человек живет в бетонной клетке, куда он приходит, чтобы запереться в одиночестве, отрешившись от опостылевшего внешнего мира. Кстати, в Париже после войны все жили на улице, в барах, бистро. Сегодня тут тоже все изменилось.

— Перед съемкой вы, как и обычно, делали режиссерскую разработку?

О. Иоселиани. Мои рисунки в точности соответствуют кадрам фильма. Вместе с оператором Вильямом Любчанским мы даже были удивлены, убедившись, насколько кадры соответствуют рисункам. В режиссерском сценарии было двести десять рисунков, в фильме — двести двадцать планов. Мы всякий раз старались не повторять планы. Тут вся трудность легла на плечи монтажера. Если в фильме один план повторяется несколько раз, значит он не удался. Я всегда тщательно готовлюсь к съемкам. Беда в том, что во Франции по финансовым соображениям оператор не сотрудничает





с режиссером на стадии подготовительного периода. В Тбилиси мой оператор подключался с самого начала к работе над режиссерской разработкой. Поэтому мой сценарий значительно короче, чем если бы мы работали вдвоем. Лично я склонен к внутреннему монтажу при разработке эпизода. Я строю фразу как длинную панораму, которая должна быть такой плавной, чтобы никто не замечал движение камеры. Это напоминает рассказ в картинках, скрепленных длинной смонтированной фразой.

Отар, мне это не нравится», а мне было трудно ответить ему тем же, ибо я не разбираюсь в его деле. Меня буквально убивает, когда главный оператор, занимая враждебную позицию, говорит: «Мы готовы. А вы?» или: «Чего мы ждем?» С Любчанским мы — соавторы каждого кадра, каждого плана. Мы сумели создать на съемочной площадке приятную атмосферу детской игры. Это оказалось очень важно в общении с техперсоналом и особенно с непрофессиональными актерами.



Отар Иоселиани и оператор Вильям Любчанский на съемках фильма

Когда я прихожу на съемку, мне необходимо, чтобы оператор уже имел представление о том, что я собираюсь делать.

Любчанский прочитал раскадровку за месяц до начала работы, но нам не удалось посидеть вместе над режиссерским сценарием. Во время съемок приходилось вносить некоторые изменения, на которые я обычно иду с трудом, ибо всегда боюсь разрушить ту ткань, которая уже сплетена в моем воображении. На картине «И стал свет» я работал с ассистентом Любчанского Робером Алазраки. Но он оказался занят. Алазраки обожает работать в Африке, он должен был снимать картину с Сулейманом Сиссе. И тогда сам Любчанский согласился снять «Бабочек».

Он гениален, поскольку не отделяет свою работу от твоей. Он говорил мне: «Отар, ты делаешь глупости. Отар, это плохо.

— Как вы нашли исполнительниц ролей двух старых дам — Нарду Бланше и Тамару Тарасашвили?

О. Иоселиани. Это мои старые друзья. Нарда Бланше — мать оператора Венсана Бланше. Я познакомился с ней, когда приехал во Францию, в 1979 году. И сразу же отправился к ней в поместье. Тамара Тарасашвили — мать моей приятельницы, с которой я познакомился тогда же. К числу моих знакомых тогдашней поры принадлежат исполнители ролей мсье Жана и хозяина бара. Или Пьеретта Помпон-Байяш, которая давно уехала из Тбилиси.

— В съемочной группе много грузин, начиная с композитора Николаса Зурабишвили и кончая исполнительницей роли старьевщицы — Франсуазой Цуладзе.

О. Иоселиани. Это люди первой волны эмиграции, приехавшие во Францию в

20-е годы, или же их потомки. Из Грузии для съемок в фильме не приезжал никто.

— Вы работали над сценарием один? Какую роль в этой работе сыграли ваши сотрудники Пьер-Андре Бутанг и Лейла Наскидашвили?

О. Иоселиани. Лейле я диктовал сценарий. Она подталкивала меня работать быстро и выразительно гримасничала, когда ей что-то не нравилось. Так как я пишу не на своем родном языке, она переводила все на хороший французский. У нее превосходный стиль. А это позволяет произвести лучшее впечатление на инвесторов — тех, кто думает, дать ли на фильм деньги. Пьер-Андре Бутанг вдохновлял нас. Поначалу он сам хотел финансировать фильм при участии немецкой компании, которая дала деньги на «И стал свет». Но компания с тех пор разорилась. Пьер-Андре вместе с Ги Селигманом нашли средства на подготовительный период. Когда нас все бросили, понадобился профессиональный продюсер. Так появилась многоопытная Мартина Мариньяк. Впервые я имел дело с продюсером, который не мучил меня, а напротив, всячески поддерживал. Я особенно волновался из-за метража фильма: если бы его пришлось сокращать, это была бы беда.

— Диалоги в вашей картине, в общем, логичные и естественные, иной раз вызывают удивление. Скажем, реплика Мари-Анд, относящаяся к старьевщице Ивонне: «Она ни черта не понимает! Смотри, принесла желтые цветы, а ведь сегодня среда».

О. Иоселиани. Эта фраза полна смысла. Отправляясь в гости, надо, согласно этикету, купить свежие цветы, которые, независимо от времени года, должны быть определенного цвета. Наши бабушки прекрасно знали это. Так, желтый цвет был принадлежностью понедельника, он означал начало недели. Принести такого «цыпленка» во вторник было бы серьезной ошибкой.

— Ваш сценарий весьма лаконичен в описании эпизодов, имеющих принципиальное значение для прояснения замысла фильма. Например, ставни, которые открываются в начале фильма, представлены всего в четырех строчках.

О. Иоселиани. Сценарий пишется для будущего читателя, чтобы он мог себе представить, каким будет фильм, а не для нас. Продюсеров все время надо в чем-то убеждать. Когда же становится ясно, что они согласны финансировать постановку, тогда я приступаю к раскадровке, которая и становится моим сценарием: в нем все тщательно нарисовано и описано. Я раздаю актерам листочки с подробной раскадровкой эпизода, чтобы они знали, о чем идет речь в их сцене. Я никогда не показываю исполнителям весь сценарий — лишь то, что имеет к каждому из них непосредственное отношение. На листочке описано и нарисовано только физическое действие. Психологические мотивировки проясняются в работе с актерами. Поскольку я снимаю непрофессионалов, я на них не жму, не давлю. Нарда и Тамара говорили мне, что не могут делать те или иные вещи, предложенные мной, потому что реальные люди так не поступают. Они вносили в свои сцены собственный жизненный опыт. Чаще всего я не сопротивлялся. А если возражал, то объяснял, почему. После короткой дискуссии мы выбирали их решение или мое. Я не давал читать весь сценарий, чтобы они не знали, как будет развиваться их роль. Если бы одна из них знала, что умрет, она бы не сыграла женщину, которая должна умереть. Если бы узнала заранее, что должна поссориться с кем-то, боюсь, что с самого начала стала бы играть эту будущую ссору. То есть я как бы лишал их перспективы для того, чтобы они играли каждую сцену саму по себе, так, словно она единственная. В работе с любителями их подробное знакомство со сценарием может стать опасным.

— Художник Эммануэль де Шовиньи играет в вашем фильме роль кюре.

О. Иоселиани. Я остался им очень доволен. Его декорации превосходны. Увидев его в первый раз, я сразу решил, что ему подойдет роль кюре. А когда узнал, что он любит верховую езду, то обрадовался еще больше.

— Фильм «Охота на бабочек» глубоко пессимистичен по смыслу, ведь он говорит, что нет никакого выхода. Однако при этом снят он очень легко, забавно.

О. Иоселиани. Когда думаешь о будущем, трудно не испытать чувство отчаяния. Но предчувствие конца света не отменяет твоей включенности в нормальное течение жизни. Мы продолжаем действовать, работать, стараясь не мешать другим. Катастрофа в перспективе сосуществует с сегодняшней потребностью жить. Поэтому следует радоваться каждой прожитой минуте. Если в целом фильм «Охота на бабочек» может показаться печальным, то в каждой своей частице он полон жизни. Чтобы лучше подчеркнуть то, что теряешь, надо это сделать очевидным, насладиться тем, что должно исчезнуть.

— Мы живем в век распада, и нет ли у вас тенденции приукрасить прошлое, кото-

рое для тех, кто жил раньше, в том, ушедшем времени, выглядело, в свою очередь, худшим по сравнению с предшествующей эпохой?

О. Иоселиани. Считается аксиомой, что наши деды и прадеды жили лучше. Хотя были ведь и Бальзак, скажем, и Диккенс, и у их героев, как мы помним, были свои проблемы. Почему подобная аксиома имеет право на существование? Потому что в начале века у наших предков была возможность выбрать иной путь, не тот, по которому они пошли. Если бы мы унаследовали все, что было создано в начале века, сегодняшняя жизнь показалась бы нам менее печальной. Но катаклизмы, сотрясавшие землю, начиная с 10-х годов этого века — раскол мира на два лагеря, возникновение тоталитаризма, фашизма и коммунизма,— привели нас к тому состоянию, в котором мы находимся сегодня. Человечество выбрало идею прогресса, и вот к чему это привело. Такая исходная точка может рассматриваться как конец чего-то спокойного, благоприятного,— даже если та эпоха была населена персонажами Достоевского с их трагедиями, с их кризисным мироощущением. Для простоты рассказа мы рассматриваем прошлое как некую положительную модель, однако вовсе не стараемся его излишне идеализировать. Но прошлое все равно имеет в наших глазах преимущество перед настоящим. Это относится и к нашей частной жизни: любовь, молодость. Мы смотрим на все это давно минувшее с нежностью и печалью. Естественно, можно сделать фильм о мерзавцах, которые ими и остались, но тогда не будет конфликта.

— Мир вашего фильма — мир, целиком выдуманный вами, но одновременно реальность его — это производная от кино, начиная с баржи, которая носит название «Аталанта», и кончая ссылками на Клера и Тати.

О. Иоселиани. Вы не поверите, но во время съемок в шлюзе, через который проходило много барж, единственной, которая попала в полезный метраж, оказалась именно «Аталанта». «Вот черт,— подумал я,— теперь все подумают, что я сделал это специально. Решат, что я заставил баржу проплыть пол-Франции, чтобы вернуться к истокам кино!» А на самом деле это была чистая случайность. Что касается использования мною кинематографического наследия, то, конечно, выбор мой не случаен. Все объясняется скорее всего тем, что во ВГИКе преподавателем монтажа у меня был Лев Борисович Филонов, очень скромный, застенчивый человек, который, наглухо отгородившись от системы, жил в маленькой квартирке, набитой книгами и пластинками. Он сам отбирал студентов. Иным он однако говорил все, другим же — ничего. Первые выбрали профессию как род духовной жизни, вторые — стремились лишь сделать карьеру, заработать побольше денег, прославиться. Филонов возил нас в фильмохранилище, Госфильмофонд, где было все что угодно, и сам выбирал картины, на которых мы учились. Подчас он словно нарочно показывал нам фильмы, полные насилия и злобы. Ему хотелось увидеть тех, кому это нравится. Мне он показал картины мастеров, которые жили в противоречии с модой. Например Виго, Клера, Бориса Барнета. Иногда он выбирал только один фильм какого-нибудь режиссера, скажем, «Табачную дорогу» Форда, подчеркивая, что остальные восемьдесят, которые он снял,— дерьмо. Позднее, приехав во Францию, я подружился с Тати. Уже в своей первой курсовой работе в качестве главного направления, стиля я выбрал иронию и легкий юмор. Вот отчего я верю, что можно учить молодежь на примере других. Я бы бросил это занятие, если бы в кино были только Орсон Уэллс и Бергман. Кстати, я, кажется, наконец разобрался в истинной природе характера Рене Клера, который в жизни был недоступен, суров, суховат, строг и корректен, а в фильмах поражал людей своей нежностью. Я был удивлен отношением к нему со стороны французских кинематографистов: они словно не могли прочесть его текст, его послание, что оказалось так просто сделать нам, иностранцам. Я высоко ставлю этого господина. В 1974 году я показывал в рамках Каннского фестиваля свою картину «Жил певчий дрозд». Рене Клер был во главе большого жюри, но сумел посмотреть и мой фильм. И вот сижу я в «Блю баре» возле прежнего Дворца фестивалей, как вдруг кто-то обнимает меня за плечи: это был он. Жест признательности, совершенно неожиданный со стороны Рене Клера. Я уважаю смелость человека, который, оставаясь в жизни грустным и строгим, делает нежное и веселое искусство. Куда легче снимать фильмы злые и полные насилия, как Кубрик или Коппола,— хотя у последнего это явная спекуляция,— или кровавые картины, как японцы. Совсем не просто жить, все время получая по роже, и не отвечать тем же, оставаться приверженным идее прощения и искренней нежности к людям. Вот это-то и трогало меня у Клера и Тати. Есть и такие мастера, как Брессон, чей профессио-

нализм и умение добиваться результата экономными средствами внушают мне уважение, но они кажутся мне излишне формалистичными.

— В ваших ссылках отсутствует Ренуар.

О. Иоселиани. С культурной точки зрения — это потрясение. «Правила игры», бесспорно, великий фильм, но это не мое кино.

— Почему вы так мало работаете?

О. Иоселиани. Я уже сказал о замысле фильма «Король и его подданные». После написания сценария мы ждали год, прежде чем начали снимать «Охоту на бабочек». Мне кажется, работать здесь становится все труднее. Хуже, чем в условиях цензуры в СССР. Там «нет» говорилось раз и навсегда, а надо было сразу думать о чем-то другом. Здесь тебе всегда оставляют надежду, но приходится бесконечно долго ждать. Мне кажется, что эта система создана для того, чтобы сломать тебе хребет или заставить экранизировать биографию Камиллы Клодель[2].

Перевод с французского А. Брагинского («Позитиф», № 381, ноябрь 1992)

[2] Отар Иоселиани имеет в виду фильм Бруно Ньюттена «Камилла Клодель» с Изабель Аджани.

Король и его подданные

Заявка О. Иоселиани на фильм

В великий XVII век стремление к комфорту приводило к тому, что войны велись предпочтительно летом.

С осени и до весны, уединившись в своих замках и дворцах, противники плели нити заговоров и разрабатывали стратегию сражений.

Обычно Король-Солнце появлялся на поле брани лишь в тот момент, когда становилось ясно, что битва будет выиграна. Тогда он предоставлял некоторым избранным куртизанам возможность полюбоваться грандиозным зрелищем победы.

Остальное время он строго следовал правилам дворцовой жизни, превращая ее в аквариум, в котором, подобно золотым рыбкам, резвились его приближенные. В этом был определенный умысел верховного лица: отделенная стеной от реального мира, знать не могла мешать королю править, как ему вздумается.

Мольер ежедневно посещает двор в последний период своей жизни — с 1660 по 1673 год. Там он черпает вдохновение, там «подсматривает» некоторые свои сюжеты. Двор времен Мольера — это двор молодого короля, любящего женщин, празднества и всевозможные удовольствия. Обжегшись на Фронде, Король-Солнце собирает вокруг себя всю знать страны, держит ее рядом. Однако этих господ надо как-то занимать. И король учреждает множество должностей, иногда чисто почетных. В течение многих лет свет живет в вакууме, в условиях, благоприятствующих всяческим интригам, козням, групповщине и соперничеству.

Рассказывая о судьбе множества самых разных персонажей, фильм воссоздает забавную атмосферу при дворе Короля-Солнца.

Мы увидим верных слуг, молодых и не очень молодых кокеток, старых мужей, юных пажей, влюбленных, интриганов, снобов. Нам помогут мемуары, которые подробно запечатлели ту эпоху.

В основу этой комедии будет положена история создания одной из мольеровских пьес, скажем, «Школы жен». Это будет вымышленная история, мы используем некоторые ходы и коллизии Мольера, чтобы показать падение нравов в высшем свете Франции в эпоху расцвета абсолютной монархии.

Вот только один пример, проливающий свет на основной прием будущего фильма. Сначала, наблюдая встречу двух вельмож, даже самые невнимательные зрители узнают в их диалоге коллизию известной мольеровской пьесы, и язык персонажей фильма может быть тем же, что у героев Мольера.

Немного позднее на репетиции театрального спектакля мы увидим ту же ситуацию, но в литературном оформлении.

Еще позднее премьера пьесы представит окончательный вариант этого сюжета.

Параллельно мы станем свидетелями эволюции образов героев, послуживших прототипами

для автора, и, возможно, в фильме их будет ожидать иная судьба, чем в пьесе великого драматурга.

Подобный анализ нравов при Версальском дворе позволит нам лучше понять менталитет тех социальных слоев, которые окружали трон. Аллюзии тут будут весьма прозрачными. Фильм покажет паразитирующий образ жизни аристократии, потерявшей всякий контакт с народом, раболепствующей перед монархом.

Нет ничего печальнее, чем зрелище прежде гордого и смелого кавалера, вырядившегося в кружева и ленты, напомаженного и разряженного, танцующего менуэт, заискивающего перед королем, потеющего под тяжелым кудрявым париком, пренебрегающего в вечной спешке умыванием и заменяющего гигиену тела пудрой и духами!

В погоне за этим эфемерным счастьем придворный вельможа не живет, он становится пешкой, слугой, слепо исполняющим требования этикета, которые совершенно лишают его собственного лица.

Так проходит жизнь. И таким куртизаном можете стать и вы, дорогой зритель.

Стремясь помочь вам избежать столь печальной участи, мы и стараемся высветить те скрытые в глубине вашего сознания тенденции, что грозят подтолкнуть вас к суете, в которой будут безвозвратно потеряны оставшиеся вам годы жизни.

Отар Иоселиани

Сочинение фильма

Беседу ведет Татьяна Иенсен

Татьяна Иенсен. В одном из интервью вы обмолвились, что, снимая фильмы, задаетесь целью не рассказать зрителю некую историю, а показать.

Отар Иоселиани. Ну что такое «не рассказывать»? Это значит, что с экрана никто никого не информирует, никто никому ничего не сообщает, не доводит до сведения в готовой словесной форме. Например, в кадре — три человека мирно разговаривают, и это должно быть понятно зрителю. Или возникает более развернутая сюжетная мизансцена, и мы понимаем, что между ними произошло то-то и то-то. Или — эти три человека ссорятся, и нам понятно, что они ссорятся. Во всех этих случаях они произносят слова, но язык, на котором они говорят, может быть нам и неизвестен. И даже если исключить наличие перевода, то мы ничего не теряем в восприятии происходящего на экране, скорее, наоборот — оттого, что не понимаем конкретную банальность произносимого текста, взаимоотношения этих трех кажутся более содержательными. Но, конечно, каждая такая «картинка», о которой я говорю, должна нести в себе четкий конкретный знак того, что произошло. Здесь недопустима многосмысленность.

Кроме того, «картинка» должна строиться по принципу музыкальной фразы. Она должна содержать в себе какое-то настроение, какое-то состояние. Но когда кадры внутри себя не музыкальны, то даже если монтировать их по принципу киноязыка, наращивать драматизм из сочетания изображений — тикающие часы, падающие капли воды, ледоход и т. д.,— то они будут просто сухими символами, блоками, выражающими некую потенцию авторской мысли, а не вбирающими в себя плоть и кровь художественного образа. На мой взгляд, и в «Броненосце «Потемкин» такие вещи, как лев сидящий — выстрел — лев вскочивший или рас-

Эта беседа с Отаром Иоселиани была подготовлена к печати в 1979 году, но в силу известных исторических обстоятельств не была опубликована и пролежала в архиве редакции все эти годы. Премьера новой картины показалась удачным поводом для возвращения к этому совсем не устаревшему, на наш взгляд, материалу. Тем более интересным кажется нам соседство этого давнего «тбилисского» интервью с нынешним, «парижским», которое мы перепечатываем из журнала «Позитиф».

крашенный красный флаг на флагштоке корабля,— несут в себе чисто знаковую, жесткую информацию и только. Но там такой принцип подачи материала служил определенным идеологическим идеям, ими был оправдан, и в силу этого действен. В условиях иного художественного метода такие средства киноязыка недостаточны.

Т. Иенсен. А какие средства киноязыка вы для себя считаете искомыми? Вот вы говорили о «картинке», в которой слово должно играть подсобную роль — с чем это связано?

О. Иоселиани. К сожалению, мы знаем очень мало произведений собственно кинематографических. Как правило, экранные произведения основаны на сюжетном развертывании действия во времени и пространстве. С самого своего рождения кинематограф попал под влияние традиционных, давно сложившихся искусств — литературы и театра. Правда, поначалу первые кинематографисты довольствовались тем, что можно просто снять, как едет поезд, как разбивается чашка, распадаясь на куски, как дует ветер и клонит деревья, то есть они занимались собственно киноискусством. Но потом, чтобы эти первые пробы экранной жизни получили рыночную стоимость, приобрели своего зрителя, начались поиски иных путей. И кинематограф вместо того, чтобы создавать и вырабатывать свой язык, обратился к уже известным приемам занимательности, в совершенстве освоенным театром и литературой. Я, конечно, говорю, намеренно все упрощая и обобщая, так как меня сейчас интересуют не частности, не конкретная история, а сложившаяся в результате всего зависимость кинематографа от определенного набора литературных приемов: хитроумные, разветвленные сюжетосплетения, кульминационные всплески, интригующие развязки и т. д. и т. п. Но литература (а в большинстве случаев просто заурядная беллетристика) не есть краеугольный камень кинематографа. И хотя о возможностях киноязыка, о возможностях киноиероглифики, о знаковой системе кинематографа давно и много говорится, но на практике на зрительский суд чаще всего представляется традиционное развитие фабулы. И, как правило, сверхзадачей таких фильмов становится выстраивание сюжета, который ничего больше того, что можно рассказать словами, не дает, будешь ли об этом говорить или показывать — неважно, результат воздействия один и тот же. А кинематограф потому и назван десятой музой, потому и является особым искусством, что язык его высокохудожественных произведений нельзя переложить на язык слов. То есть, конечно, можно, но это будет гораздо проще, спрямленнее, немощнее. Неравновелико, не адекватно тому, что было выражено на экране. Ну например, какой смысл описывать и толковать фильмы Рене Клера. Поющие люди на улицах Парижа. Дождь. Два человека смотрят на проходящую женщину. Ноги влюбленной пары, идущей по брусчатке. Двое, которые раньше любили друг друга, но теперь разлюбили, танцующие танго. Пьяный человек, сидящий в кафе, который все время ставит одну и ту же пластинку, то есть миры, миры, миры... Или, у Виго в «Аталанте», мальчик, который ходит за влюбленными с граммофоном. Формально, казалось бы, однозначный символ, но символ чего? Что-то в этом есть такое, что не опишешь словами. Или у Барнета в фильме «У самого синего моря» — два человека в плохом настроении, жующие лимон...

Это все чистые «картинки», о которых я уже говорил. Но существует кинематографический язык более мизансценного порядка. К мизансцене обычно прибегал Чаплин. В его фильмах действие выражается не языком «картинок», то есть сугубо кинематографически, а языком мизансцены, который ближе к театральному способу выражения. Но такой приближающийся к мизансценному языку метод повествования тоже необходим в кино, и в каком-то длинном куске ты вынужден разыгрывать взаимоотношения героев — кто на кого как посмотрел, кто как промолчал, кто как отвернулся, кто как склонил голову. А потом все это надо организовать во времени. Однако самое главное в плане кинообразности, чтобы все куски внутри себя были мелодичны и несли в себе собственное отношение к объектам, которые изображаются. И здесь абсолютно все равно — будут ли это люди или деревья, камни или кони. Какие бы объекты ни были, они становятся равнозначными в выражении заключенной в них мелодичности.

Т. Иенсен. Как в «Пасторали»...

О. Иоселиани. Да. Как в «Пасторали»: спокойное утро, куры, индюшки во дворе, редкий дождь — непонятно, то ли он есть, то ли его нет — рождают у всех ассоциации ностальгические. А ряд таких кадров, «картинок», соединенный с небольшой, самой простой мизансценой, дает некую фразу киноповествования. В хорошо известном каждому, ностальгическом рождается новый сложный звук, который никак не выразишь словами, не уловишь его смысл. А что, собственно, произошло? Да ничего не произошло. Люди проснулись, сели завтракать, ушли на

работу. Актеры никак не могли понять, когда же наконец они будут играть, потому что их просили — спустись оттуда, пойди туда. Но ведь это еще не мизансцена, когда актерам вменяются некоторые отношения друг к другу и предлагается их разыграть. А если актеру надо или пройти оттуда сюда, или нарубить дрова под дождем или вывести коров утром за ворота, или сделать гимнастику, иными словами, совершать самые простые обычные вещи, то актер про себя знает, что он еще не вступил в стадию игры и живет на экране не в образе какого-то персонажа, а сам по себе. Работая над «Пасторалью», мы с радостью обнаружили, что мегрельский диалект непонятен для двух третей населения Грузии, потому что таким образом мы избавились и для этих двух третей, не говоря уже о русском зрителе, литовском, эстонском, от проблемы придавать нейтральный смысл конкретному разговору. Поэтому когда по сюжету актеры должны были говорить о чем-то конкретном, чтобы при этом они вели себя перед камерой нормально и естественно, мы репетировали с ними какой-то диалог, который никакого отношения к действию не имел. Например, эпизод на мельнице. Шумела вода, крутился жернов, сидели два парня, музыканты, крестьянская девочка и о чем-то беседовали. Мне же было нужно, чтобы они ее заставили о чем-то задуматься, чтобы они ее расшевелили, чтобы она заволновалась. Я сказал ребятам, чтобы они расспрашивали девочку про ее школьную программу.

И мы снимали длинный-длинный кусок, минут пять-десять, не записывая звук. Потом, просматривая этот материал, я выбрал из него небольшой отрезок примерно на минуту, наиболее выразительный, где все, что необходимо для развития образов героев, проявилось на физиономиях актеров, где между ними возник контакт. А возник он благодаря тому, что эти трое сидели и рассуждали о вещах естественных, о вещах, им хорошо известных. Однако так как они о чем-то своем разговаривали, то нельзя же было на их разевающиеся рты наложить музыку, идущую с неба. Надо было их заставить говорить что-то такое, что не испортило бы общего состояния данной «картинки». И тогда я перепробовал массу всяких вещей, то есть я укладывал в снятый и смонтированный эпизод разные тексты, которые, не дай Бог, не толкали бы, не двигали сюжет, непосредственно не относились к жизни героев, не касались их взаимоотношений. В итоге мы остановились на тексте известной притчи, предполагающей для каждого слушающего неформальный ответ. Притча о том, что если волк задирает козу, то он поступает аморально, потому что козу должен есть человек. В уста музыкантов мы стали вкладывать такой текст, что вот, допустим, охотник видит в лесу козу, поворачивается — видит волка, он стреляет в волка, ведь надо же выстрелить в волка, чтобы он не съел козу. Так надо или не надо? — вопрос к девочке. А на самом деле, они говорили о географии, об истории, об учебниках, как они составлены, что дают читать вне программы. Естественно, этот разговор не подходил для того, чтобы оставить его на экране, потому что он слишком плоский. Если бы мы его так и озвучили или записали синхронно, то он вносил бы в фильм ненужную функциональность, информационность — мол, городские люди интересуются, как в деревне обучают детей. А у нас это не персонажи, это сами актеры, конкретные люди, ни во что и ни в кого не играя, просто расспрашивали девочку про ее конкретную школу. И мне кажется, что для того, чтобы такая сцена состоялась в тех пределах, о которых я говорил, выбранное нами решение вполне соответствовало желаемому результату. Хотя, конечно же, потом было очень трудно найти нейтральный текст, дабы превратить эту немую картинку в звуковую, сохранив взаимоотношения ее действующих лиц и не превратив их разговор в белиберду. Но это уже моя задача. А для них, актеров непрофессиональных, по-моему, естественнее не проговаривать перед камерой чужие тексты, а просто существовать, быть самими собой.

Вообще в Грузии можно снимать фильмы с непрофессиональными актерами, но дело не только в пресловутом природном артистизме, присущем нации. Понимаете, у нас люди очень любят рассказывать разные истории и все это изображать. И обычно самые хорошие рассказы про то, как сам рассказчик попал в дурацкое положение. Об этом рассказывается очень серьезно, без всякого подтекста — мол, какой я молодец и какие все дураки. У нас не боятся выставить себя в невыгодном свете и не ради красного словца, а ради азарта представления, азарта актерства. Поэтому когда я брал на картину непрофессиональных людей, я каждого из них проверял на одно-единственное качество, которое и называю артистизмом. Чтобы он публично не впадал в стопор, а перед камерой продолжал жить, рассуждать, думать. Поэтому пробы мы проводили под стрекот мотора. Я разговаривал с человеком и смотрел — может он в этих условиях вести себя нормально, мешает ему камера, отвлекает его или нет. Вот, например, я сейчас с вами говорю и в основном

не замечаю магнитофона, но вдруг иногда вспоминаю, что все, что я говорю, записывается, а это, естественно, не способствует разговору, сковывает его. Зато благодаря ему я все-таки иногда замечаю, что сильно отвлекаюсь от того, что хотел сказать изначально.

Т. Иенсен. Вы начали говорить, как эти «картинки», сугубо кинематографические или более-менее мизансценированные, надо организовывать во времени.

О. Иоселиани. На этом пути лично для меня главное препятствие — преодоление сюжета. Потому что сюжет — это такая вещь, которая не развивается во времени, он зависает в пространстве и существует как бы сам по себе, независимо от течения художественной реальности. Это не прием временнóго искусства. Вот музыка лишена сюжета, и она естественно разворачивается во времени.

Казалось бы, парадокс. Ведь сюжет — это развитие действия, но это развитие жестко закреплено прокрустовым ложем раз и навсегда заданной фабулы — «от и до». И таким образом, развитие тут же оборачивается в свою противоположность — в статику, в зафиксированность, в принципиальную неизменяемость. В то время как музыкальное наполнение кадра (я имею в виду не буквальный звуковой ряд) всегда многозначно и объемно по сути, то есть оно существует во времени, само по себе, развивается, получает разные напластования.

Кстати, если говорить о самой музыке, то ведь она в принципе асюжетна. Меня всегда удивляет, когда применительно к музыкальным произведениям употребляют терминологию, заимствованную у драматургии. Да, безусловно, многие музыкальные формы, и особенно сонатная, драматургичны по своему построению. Сонатная форма, например, заключается в столкновении, развитии двух конфликтующих тем, двух партий, в их противоборстве и в последующем разрешении. Но если бы соната была лишена того глубокого духовного смысла, заключенного в неконструктивном, нерукотворном звучании, который оформляется у художника подсознательно и который является красотой сам по себе, то вряд ли следить второй раз за борьбой каких бы то ни было тем было кому-нибудь интересно. А мы ведь на протяжении своей жизни слушаем одни и те же музыкальные произведения не единожды. Бетховена, при всей известности его «драматургии», мы слушаем бесконечно. Но в музыке есть и такие формы как фуга или как любое произведение, включающее в себя контрапункт или противоположение, которые лишены конфликтного нарастания драматургической напряженности. У Баха, например, очень редко можно найти постепенное усиление, потом взрыв и спад драматургического начала. У него обычно все ровно развивается, как река течет, как любое природное явление, спокойное, гармоничное в своих внутренних связях. То есть в данном случае не приходится говорить о каком бы то ни было сюжетном построении произведения. Здесь всесильны чисто музыкальные законы развития темы, развития художественного события, лежащего в основе произведения.

Я, конечно, не призываю к тому, чтобы организовать киноматериал по законам канонизированных музыкальных форм. Они большей частью сложились в XVII —XVIII столетиях, исходя из какой-то определенной культуры, логики, в основном немецкой, исходя даже из какого-то определенного национального характера. Поэтому они не могут быть всеобщими. Применительно к кино, я имею в виду те музыкальные принципы, которые отличают музыку от всех остальных видов искусств и, в частности, от словесных искусств. Музыка умеет быть непереложимой на слова, а кинематограф далеко и далеко не всегда. Кроме того, музыке свойственно то, что лично мне очень дорого — традиционный, веками проверенный язык формы как организации материала во времени. Например, в рондо тема пронизывает все произведение и повторяется в главном без изменений, а между повторами темы — длинные куски вольного сочинительства, отступления. Но всегда обязательное возвращение к некоему четкому куску, который на каждом этапе, после каждого нового отступления как бы все суммирует и звучит уже в чем-то по-новому, обозначая собой какие-то вехи. Вот было такое состояние, такое настроение, было так-то и так-то, какие-то чувства накапливались, во что-то выливались, и все равно законы жизни неизменны, и мы возвращаемся к тому, с чего начали, то есть мы начинаем с того, чем кончили, и кончаем тем, с чего начали. Обогащенные прожитым, пережитым.

Кроме того, в музыке в чистом виде существует форма вариации, когда ты сочинительствуешь на одну и ту же тему. И все это, заключенное в четкую архитектонику, приобретает для слушателей смысл, который, хоть лопни, никогда на слова переложить не сможешь.

Т. Иенсен. То, что специфика киноязыка — в словесной непереложимости — это, кажется, уже ни у кого не вызывает со-

мнений, но когда вы настаиваете на том, что по возможности надо вообще избегать значимое Слово, идущее с экрана, то здесь ваша категоричность мне кажется преувеличенной. Быть может, это просто отрицательная реакция на ту литературщину, которая заполонила экран, реакция на ту исторически сложившуюся ситуацию в кинематографе, когда его поэтика теряет свою уникальность? Но если говорить о чистой специфике кинообраза, то ведь он соединяет в себе разные эстетические категории, в том числе и словесный ряд как самостоятельный и как подчиненный общему компонент. Просто для какого-то режиссера он становится более существенным, для какого-то менее.

О. Иоселиани. Да, я понимаю, о чем вы говорите, но вместе с тем, если посадить двух людей для того только, чтобы следить за тем, что они друг другу скажут, для чего тогда их показывать? Чтобы у зрителя прибавилось немножко информации от лицезрения того, что отразилось на челе высоком, когда один из этих двоих говорит другому такую-то фразу? Но тогда это видимое изображение становится простой адаптацией литературного текста и тем самым начинает играть служебную роль.

Мне кажется, что во всем накопленном кинематографом материале, по крайней мере, лично для меня, уже сложились какие-то принципы отбора кадров, которые кировыразительны, и кадров, которые сугубо функциональны, выполняют подчиненные, не относящиеся к киноязыку задачи. Если вы помните, в фильме Годара «Жить своей жизнью» есть эпизод, где проститутка сидит в баре и беседует с каким-то пожилым священником. Они о чем-то там говорят. О любви, о жизни... Сочетание образованности и опыта придает его словам вес. По всему видно, что он очень умен. Он говорит, не открывая для себя какие-то истины, а просто преподносит ей то, что знает, а она, будучи абсолютно темной, невежественной, но тоже имея какой-то свой жизненный опыт, то возражает ему, то находит что-то общее и соглашается, то пытается понять, применить к тому, над чем и сама задумывалась. И здесь никакого значения не имеет, о чем непосредственно они говорят, то есть в чем предмет их разговора. Мне рассказывали, что Годар просто посадил свою героиню с каким-то симпатичным пожилым человеком, сильно ему понравившимся, чтобы они поговорили на заданную им тему. При этом Годар дал актрисе наушники и подсказывал, о чем надо спросить, что сказать, так как он не надеялся, что она сможет сама повести этот разговор. Таким образом, практически со священником беседовал Годар. Но ему было важно, чтобы на наших глазах рождалась мысль, рождалась реакция, происходил диалог. Конечно, в данном случае слово имеет некоторое значение, так как возникает пульсация мысли, чувства и все это тут же фиксируется на пленку, что совершенно невозможно при адаптации заранее написанного текста. Тем самым рождается «картинка», в том смысле, о каком я уже говорил. «Картинка» — как два человека о чем-то серьезно беседуют. И вот это уловленное и зафиксированное состояние героев на экране гораздо выше содержания их беседы.

Т. Иенсен. В каком смысле выше?

О. Иоселиани. Оно дает фильму Годара новое наполнение, в силу чего мы начинаем лучше понимать эту женщину, способную на такие душевные движения, которые мы наблюдаем. Мы видим, как она думает, сомневается, спрашивает, как она может быть внимательной к другому, а нас интересуют именно эти ее душевные возможности.

Т. Иенсен. Может быть, я ошибаюсь, но, по-моему, вы просто против прямо направленной речи, а переносите свое неприятие к ней, разумеется, не на практике, а вот как сейчас — на словах — на все речевые пласты киноязыка. Но ведь существует так называемая косвенная речь, которая формально не связана с происходящими событиями, с сюжетным развитием, которая впрямую не выражает душевные движения героев, однако позволяет доводить до зрителя самые глубинные внутренние связи происходящего на экране. Конечно, экранное слово не должно главенствовать, оно должно иметь иную нагрузку, чем, как правило, имеет. Быть более косвенным.

О. Иоселиани. Правильно, правильно.

Т. Иенсен. Ведь и в жизни мы говорим друг с другом Бог знает о чем, при этом наше надсмысловое, надсознательное общение гораздо богаче того, что мы в состоянии сказать друг другу непосредственно. И только в том случае, если возникает контакт, мы можем довести до уровня сознания, что с нами происходит, а можем и не довести. И в жизни, по существу, мы говорим друг с другом редко.

Более того, мы далеко не всегда по назначению пользуемся словом для выражения наших чувств на сей момент — но слово в нашем обиходе незаменимо. Видимо, и кинематографу, который как любое искусство создает новую реальность, без слова не обой-

тись. И дело тут, наверное, не в том, мешает ли слово как таковое собственно киноязыку или не мешает, а в том, что его использование, его применение, его функции совершенно не те, какие оно должно иметь в сегодняшнем кинематографе.

О. Иоселиани. Ну, пожалуй, да, пожалуй, да.

То есть я с самого начала протестовал только против того, что словесная информация становится незаменимой в движении экранного действия. Когда фильмы удаляются от кинематографического способа выражения и в этом смысле, независимо от жанра, становятся, как один, похожими на детективные, в которых, например, в принципе невозможно импровизировать диалоги, а все сводится к воспроизведению уже написанного текста. И как бы актеры великолепно и многогранно ни играли, все это приближает нас только к сюжету, к литературе, к мизансцене, к театру... Поймите меня верно, я, разумеется, вовсе не против литературы или театра, но мне думается, что у кинематографа свое назначение. К слову сказать, в фильме Глеба Панфилова «Прошу слова» в эпизоде, где председатель горсовета измеряет Крымский мост швейным сантиметром, на мой взгляд, достигнута искомая смесь мизансценной и кинематографической образности, а в эпизоде производственного совещания она не достигнута. Мне кажется, он был бы куда лучше, если бы режиссер предложил своим актерам импровизировать диалоги. Невооруженным глазом видно, как актеры проговаривают данные им реплики, как отвечают друг другу, выдерживая «нужную» паузу. Когда на экран выносится вот такая искусственность выученного текста, то я сразу же понимаю, что имею дело с некими внешними силами, толкающими заданный сюжет, и лично мне становится уже не так интересно. Потеряв доверие к реальности, творимой на экране, я перестаю быть в нее погруженным.

Кроме того, есть фильмы, их, конечно, крайне мало, очень сильные по киноязыку, но в которых герои нагружены каким-то конкретным, сложным и чуть ли не философским текстом. На мой взгляд, в таких произведениях искусства возникает некоторое противоречие, несогласованность между тем, что происходит на экране визуально, и тем, что говорят актеры.

В «Аталанте» Жана Виго выражены самые глубокие мысли о существовании человека на земле, но они ни разу не сказаны сами по себе, не произнесены.

Т. Иенсен. Как известно, мысль невысказанная гораздо короче, чем та, которая высказана вслух, потому что когда человек начинает ее выражать, она расходится, как круги по воде от брошенного камня, и эти круги забирают все новые и новые смежные области. И вот уже пошла работа самой мысли, ее ход, ее самовоспроизводство. Поэтому если ты не формулируешь в открытую уже готовое, а позволяешь мысли свободно развиваться, то в зрителе это рождает и ее чувственное восприятие, действительно далеко не всегда переводимое на язык слов. Правда, конечно, у кого-то рождает, а у кого-то и не рождает, так как процесс самовоспроизводства проживания идеи не обусловлен процессом самовоспроизводства ее развития.

О. Иоселиани. Да, но при чем здесь слово?

Т. Иенсен. Слово так же при чем, как и ни при чем, оно может быть при чем, если режиссеру небезразличны, как вы говорите, «философские тексты», а может быть и ни при чем, если его не заносит так высоко.

О. Иоселиани. Может быть при чем, а может быть и ни при чем... Тогда скорее всего ни при чем, если ты занимаешься кинематографом.

В моем случае это так. Короче говоря, на мой взгляд, сообщать с экрана, допустим, что кто-то видел жену кого-то, которая целовалась с кем-то, или пускаться в серьезные глубокомысленные рассуждения на отвлеченные абстрактные темы — в равной мере не способствует кинематографическому способу выражения. Кроме того, что мешает мысли, высказанной вслух на экране, быть соразмерной самой себе? В мысль надо вчитаться, вдуматься, согласиться или не согласиться с ней, взвесить ее, проанализировать, запомнить и т. д., и т. д., то есть обжить ее по-своему. В кинематографе сказанная мысль всегда принадлежит какому-то конкретному существу с конкретными глазами, конкретными устами... Она бывает убедительной или неубедительной в силу убедительности или неубедительности той личности, которая ее произносит. И по-моему, для выражения общей идеи куда продуктивнее использовать сами соотношения действующих сил, внутрикадровые состояния, чем вкладывать в чьи бы то ни было уста какую бы то ни было умную мысль. Любая мысль, сказанная с экрана, становится плоской, превращается в банальность. Она имеет вид истины в последней инстанции, и поэтому чем более она серьезна, тем тривиальнее звучит. Не говоря уже о том, что режиссер должен создать на экране соответственную среду для естественного рождения такой философско-

абстрактной мысли, иначе она будет и вовсе инородным телом. Но, в свою очередь, среда в кинематографическом произведении всегда бывает частной, конкретной и тем самым лишает абстрактную мысль ее всеобщности.

Кстати, о всеобщности. Это, наверное, и есть самое труднодостижимое. С помощью определенных художественных средств, свойственных только тебе, ты фиксируешь на пленке некое состояние, и при этом твоя главная задача — реконструировать нечто, несущее в себе всеобщность. Это «нечто» не обязательно должно быть выражено в глобальных формах, это может быть какая-то деталь, которая у зрителя должна вызвать целую волну ассоциаций. И хотя ты не копируешь действительность, а воссоздаешь (то есть снимаешь что-то здесь, что-то там, что-то выхватываешь из общего потока жизни, превращая все это в монтажные фразы, сопоставляя разные жизненные явления), тем не менее, когда в ней проступает не частное, а всеобщее, вот тогда рождается ни с чем не сравнимое ощущение собственно жизни на экране, жизни как таковой.

Т. Иенсен. Как правило, в кинематографе две крайности: либо, принимая вашу условную терминологию, фильм «рассказывает», либо он концептуален. О первой крайности вы уже говорили, мне бы хотелось сказать о второй, когда произведение подчинено волевому целенаправленному диктату авторской сверхзадачи. Но жесткая концепция спрямляет художественное начало, все сводит к заданному, подгоняет под нечто рациональное, отмеренное. А вот в вашей «Пасторали» экранная жизнь рождается как бы по законам саморазвития.

О. Иоселиани. Я надеюсь, что это так. Режиссеру по возможности необходимо избавляться от концепций, от тенденциозных идей.

Т. Иенсен. А в чем, в таком случае, смысл монтажа? Ведь в нем, как ни в чем другом, проявляется явный режиссерский диктат?

О. Иоселиани. Обычно снимаешь гораздо больше, чем потом монтируешь. Когда мы в первый раз склеили «Пастораль», то она была на две серии, а потом я все перемонтировал. Все перестроил. У каждого снятого материала есть свой единственный строй, который просто надо найти. А для этого сначала этот материал надо очень внимательно рассмотреть, чтобы найти всему свое место. Надо увидеть, куда он сам тянет, чего сам требует. Вот еще почему сугубо сюжетный кинематограф в общем лишен такой возможности, все происходящее должно идти одно за другим, событийный ряд не терпит перестановок. А на мой взгляд, в монтаже режиссер должен иметь возможность перестановки очередности эпизодов по линии усиления общего звучания, то есть от меньшего к большему или, наоборот, от большего к меньшему, смотря чего требует сам отснятый материал. Поэтому я к монтажу отношусь как к игре, которая тебе задана, как к задаче, которую надо решить. Знаете, когда из фигурных кусочков выстраивается мозаика. Каждому кусочку надо найти место, только тогда вся картина обретает свою форму. Иногда бывает, что снятый тобой материал выстраивается не так, как ты себе представлял, и никак иначе, тогда ты уже являешься почти и не автором. Вернее, соавтором. А все привходящие обстоятельства, которые толкали тебя на то, чтобы получился именно такой материал, весьма таинственны и не всегда поддаются дешифровке. И в результате возникает чувство, будто ты не волен в том, что произошло — фильм выстроился сам собой, а ты просто не мешал ему в этом, не мешал проявляться тому внутреннему закону, который, оказывается, уже был заложен (все те же «не знаю откуда», «не знаю почему», «не знаю как») в отснятом материале. Но я, конечно, сейчас все усугубляю. На самом деле все этапы создания фильма — режиссерская разработка сценария, выбор актеров, работа с ними, выбор места съемки, сами съемки, монтаж, озвучание — все это разнохарактерное, имеющее свои права, диктующее свои условия, в основном безусловно согласуется с общим замыслом и определяется авторским ви́дением художественного целого. На каждом этапе ты делаешь соответствующие выжимки, извлечения из всей проделанной работы, которые нанизываются на стержневую идею, ради коей ты и начал данную картину. И в итоге готовый фильм является документом, свидетельствующим, какими средствами, субъективными и объективными, ты располагал для того, чтобы организовать стихию отснятого материала именно в такую единственно возможную, связанную последним действием художественную реальность.

Ну, по-моему, я с лихвой ответил на ваш вопрос. Хотя, как известно, монтаж бывает не только покадровый, поэпизодный, но и внутрикадровый. Например, десятиминутный фильм Паскаля Обье «Спящий» целиком снят по принципу такого монтажа. Ничего другого, кроме того, что на лесной поляне под деревом лежит человек, в фильме нет.

Но сначала мы видим эту поляну с высоты птичьего полета. Умиротворенный покой природы и человека в ней. Потом камера медленно-медленно начинает приближаться к спящему, и в последний момент в финальных кадрах мы вдруг понимаем, что этот человек мертв. Вот типичный пример, когда все действие фильма раскручивается с помощью внутрикадрового монтажа. Но, к сожалению, чаще бывает наоборот, даже эпизоды, снятые по принципу покадрового монтажа, например: пейзаж, дождик, девочка — не объединяются в какую-то языковую фразу и тем самым не имеют смысла.

Т. Иенсен. С проблемой монтажа сопрягается проблема ритма. Что вы думаете о ритме?

О. Иоселиани. Когда мы поймем, какое место каждый кусок занимает в общем контексте, мы поймем и какую он должен иметь длину. Продолжительность событийных, доминантных эпизодов исчисляется по одному принципу; статичных кадров, смонтированных путем простого перечисления,— по другому принципу. Например, мы сняли утро Москвы: дом, крышу, подъезд, улицу... Если монтировать по золотому сечению, то первый кусок будет чуть длиннее, второй чуть короче, третий решен в соотношении с первым куском. А можно монтировать и иначе — чуть нарушая этот принцип или нарушая его до обратного. В зависимости от внутреннего чувства ритма, которое у каждого свое, все эти куски слагаются в единый ритмический рисунок. Но кроме того, что каждый человек живет в своем ритме, обладает только ему присущей манерой поведения, только ему присущим темпераментом, он еще в зависимости от разных жизненных обстоятельств пребывает в разных ритмических состояниях. Однако, конечно же, есть граница, меньше чего или больше чего данный кусок на экране длиться не может. Это все довольно элементарно, но лично я всегда только сам монтирую свои картины, не доверяя никакой наиквалифицированнейшей монтажнице. Так же как мы обладаем с ней разным мировосприятием, разным пульсом, так же мы обладаем и разным ритмическим чувством. Мое творческое состояние и ее творческое состояние расходятся — для нее поведение какого-то актера в отснятом материале будет казаться замедленным, и она при монтаже его «убыстрит», а для меня оно будет казаться ускоренным, и я его всячески буду замедлять. Короче, надо самому прокрутить всю пленку в руках, материализуя в монтаже свои ритмические ощущения. Ведь модуль общего ритмического рисунка у каждого свой. Даже в статичных кусках. Например, если вы просто монтируете яблоко и помидор, то у вас получится такой ритмический рисунок, а у кого-то другого иной. Разделив избранную длину каждого рисунка на те доли времени, которые нам отпущены для проекции на экран 24 кадра в секунду, мы получим условный такт движения кинопленки. Определенные установленные в каких-то общих пределах закономерности этого такта касаются в основном статичных кусков. Если же на пленке движение, то ритм этого движения характеризуется своими единицами и своим рисунком построения. Вообще, к слову сказать, в кинематографе сочетание статичных и динамичных кадров дает поразительные эффекты. Сходные с теми, которые происходят, когда мы рассматриваем произведение архитектуры во времени. Когда мы обходим какое-либо здание, то угол, под которым мы его видим в середине осмотра, и угол осмотра к концу создают рисунок из перекрывания плоскостей. А они, в свою очередь, будучи развернуты нами во времени при выбранном темпе движения, по мере их прохождения, по мере наложения одной плоскости, одной формы на другую рождают сходные с музыкальными вариации на тему. И в результате в какой-то точке пересечения этих плоскостей — уход в глубокую перспективу. Если продолжать сравнение с музыкой, то уход в перспективу можно считать аналогичным звуковысотному построению, а окраску здания аналогичной тембру и т. д.

Такое развертывание архитектурного сооружения во времени, его рассмотрение с точки зрения временно́го музыкального раскладывания создают ритмический рисунок, адекватный нотной записи будущего произведения. Правда, в эпохи упадочнического направления в искусстве начинается упрощение всех правил и перестают учитываться основные каноны рассмотрения архитектурных произведений. Но если взять храм классической архитектуры, то прохождение под его арками, взаимное перекрещивание разных плоскостей, их продление какими-то пристройками, контрафорсами с каждым новым ракурсом нашего взгляда порождает новое качество восприятия этого храма. Осматривая здание со статичной точки зрения или переходя от одной к другой, вы выбираете тот ключ для прочтения данного архитектурного произведения, который дает вам возможность почувствовать те или иные особенности его ритмического построения. Когда вы входите с центрального

входа, вы попадаете в самую представительную часть здания. Однако обычно главный вход в храме делался сбоку, ибо, войдя в него, вы видите одновременно и боковую, и центральную части, получая представление в целом. Потом, уже при обходе здания, замечая все детали, вы начинаете читать весь этот «текст». В Мцхета над портиком — второй тимпан, но его угол по сравнению с портиком тупой, а над этим еще один самый острый угол и далее уже — купол, который по углу равен этому портику. Вот такой замкнутый рисунок углов не имеет ничего общего, например, с готическим ритмическим рисунком, выражающим общую устремленность вверх, к небу. И эмоционально этот храм становится для нас не только домом Божьим, но и земным, обживаемым, близким. Здесь основным модулем выбран угол портика, который, повторяясь через определенный такт, создает такое сильное ритмическое ощущение.

Надо отметить, что мы рассматриваем архитектурные сооружения через пропуски. У нас нет непрерывной линии осмотра, во-первых, потому что нам надо смотреть под ноги, мы оглядываемся, останавливаемся, беседуем и, обходя все здание, только в каких-то точках бросаем на него взгляд. Можно говорить о дискретности рассмотрения произведения архитектуры, то есть о наличии определенных картинок, запечатленных в нашей памяти,— как серии выхваченных фотографий. Непрерывное рассматривание, даже если его предмет — летящая птица, вообще неестественно для человека. Мы выхватываем этот предмет из непрерывности времени. Так же как в кинематографе при движении пленки мы имеем черное пространство между кадрами, которое обозначает паузность между ними. Разрыв, существующий между отдельно взятыми составляющими какого-то знака, заключает в себе возможность перерастать в монтажный стык, который может подразумевать какой угодно большой временной разрыв между двумя кусками пленки. Один кусок может быть снят сегодня, а другой завтра, но в непрерывном рассматривании, если они сняты так, как до́лжно, вы и не заметите этого. Но меня сейчас интересует случай, когда эти куски сняты с намеренным разрывом, когда между действием, происходящим сначала в одном кадре, а потом в другом, существует разница, дающая нам возможность прочесть эти два куска в сопоставлении, как знаки в контексте. То есть временной разрыв в них подчеркнут таким образом, что мы, суммируя эти два знака, сами восстанавливаем и реконструируем наличие связи между ними. Все промежуточное время мы прочитываем как намеренно опущенное. Тем самым мы читаем предложенный нам «текст». Именно такая возможность прервать естественное течение человеческой жизни и сопоставлять во внутренней связи разрозненные по времени и действию куски превратила кинематограф в особую языковую форму.

Таким образом, если возвратиться к вашему вопросу о смысле монтажа, то, наверное, он в том, чтобы, во-первых, изображаемое и отбираемое подчинялось общему внутреннему строю (о чем я сейчас столь пространно говорил), во-вторых, в жестком отборе, отбрасывании всякого балласта, соединительной ткани, очищении материала от рабочих шлаков и, в-третьих, в том, чтобы составленная тобой монтажная фраза ясно прочитывалась. Ну, безусловно, эта триада смыслов не исчерпывает проблемы монтажа, но если говорить в двух, вернее в трех словах и лично о моей работе, то это именно так.

Т. Иенсен. Вы сказали, что монтажная фраза должна ясно прочитываться, а до этого — что каждая «картинка» должна «нести в себе четкий, конкретный знак». Как все отражается на кинообразе?

О. Иоселиани. Это огромная отдельная проблема, впрямую сопрягающаяся с проблемой кинообраза. О ней коротко не скажешь, тем более не сформулируешь основные положения. Попробую сказать несколько слов.

Вот вы произнесли какую-то «фразу», и между ней и тем, что вы имели в виду, образовался интервал, промежуток. Слушателю или зрителю, если данная «фраза» сказана на языке кинематографа, это дает простор для собственного спора, не творчества, а домысливания. Но он может вас неверно понять, а неверно поняв, он задаст себе неверный вопрос или сделает неверный вывод. Неточная фраза вызовет ошибки. Рыхлая, расхристанная «фраза» всегда дает возможность вашему оппоненту понять ее, как угодно ему, а не вам. Позволю себе, еще ничего толком не сказав, сделать одно обобщение — мастерство режиссера заключается в том, чтобы каждую «картинку» и каждую монтажную «фразу» построить по правилам киноязыка таким образом, чтобы не возникало взаимоисключающих толкований.

Но чаще бывает, что хотим мы сказать одно, а зрителями понимается другое. В то же время существуют некие знаковые системы, конечно, самые элементарные, язык дорожных знаков, например, которые люди разных стран и народов понимают с необходи-

мой точностью. До глубоких размышлений мы дойти на таком языке не сумеем, но понимать данный семиотический «текст» может практически каждый, никаких секретов ни для кого тут нет.

Язык же искусства всегда вызывает частые разночтения. Видимо, потому, что, во-первых (снова просится триада), художник не всегда точно и адекватно выражает свою мысль в нулевом приближении и дает большой простор для ее истолкования; во-вторых, эмоциональная содержательная сторона кадра выражена автором в некоем знаке, облеченная в живую конкретную форму — она несет в себе оттенок живой пульсации жизни и тем самым рождает у зрителя волну ассоциаций, как общих, так и личных; и в-третьих — у каждого из нас своя система координат, и любое явление мы проецируем на свои узловые и болевые точки. У каждого свой горизонт, от которого мы ведем отсчет.

Вот два человека. У каждого — свои корни. Среда, где прошло детство, условия жизни, родители, первые друзья, окружающие люди,— злобные, корыстные, лживые, жестокие или, наоборот, добрые, ласковые, щедрые... Это одна из координат. Вторая — то количество знаний о мире, о культуре, искусстве, которое эти двое приобрели. Вступая в систему прочтения «текста», они могут иметь в чем-то одни и те же координаты, в чем-то разные. Если координаты совпадают, то вероятность взаимного понимания увеличивается. Сказанное мною касается и больших социальных групп.

Что объединяет людей? Меня, к примеру, с кем-то, что мы живем на одной улице, с кем-то, что работаем на одной киностудии, с кем-то, что у нас общий двоюродный дядя — и т. д. Вы представляете себе, сколько нужно совпадений, чтобы два человека по-настоящему понимали друг друга. Какое же должно быть совпадение по всем координатам, чтобы фраза, сказанная одним, была — интеллектуально, эмоционально, нравственно — адекватно воспринята другим. Не говоря уже о том, что существует большое количество барьеров, мешающих взаимопониманию. Вот «А» хочет сказать правду. Но «Б» может и не хотеть ее услышать. Это первый барьер. Это самая большая трудность. Или «А» может обладать каким-то образовательным цензом, какими-то специальными знаниями, что не относится ни к корням, ни к культуре, и пытаться до не сведующего в этой области «Б» их довести. Это второй барьер. Поэтому музыканту, например, никогда не надо рассчитывать на то, что профессиональный уровень его игры будет оценен по заслугам более чем десятком слушателей, хотя в зале могут сидеть сотни человек.

Самый же страшный барьер между произведением искусства и воспринимающим его индивидуумом, когда художник не достиг точности в выражении своей художественной идеи. В таком случае зритель не будет воспринимать ее в интервале, который художник допустил. Кроме того, при этом у них могут не совпадать и корни, и нулевые точки системы координат. Безнадежно ли такое языковое общение? Да, на уровне искусства безнадежно, ибо здесь языковое общение требует самого точного попадания, самого точного и открытого восприятия. Вот почему одно из первых условий для того, кто занимается творчеством,— быть искренним. А быть искренним для художника — это не волевое решение, это естественное состояние, которое возможно тогда, когда он чувствует всю меру своей ответственности за содеянный акт искусства.

Фильм обладает свойством непреложности происходящего, это короткое время, включенное в нашу жизнь. А бесследно, как известно, ничего не исчезает. Ни произнесенные слова, ни начертанные знаки. Тем более реальность, удержанная навсегда неизменной в кинематографическом произведении. Поэтому тратить время и зрителей, и свое собственное впустую не имеет смысла. И ты ощущаешь обязанность своим киноповествованием вызвать у зрителя восприятие именно и только того, что ты ему хотел передать. Не сообщить, а передать в течение какого-то короткого времени его жизни. И коль скоро кинематограф искусство временно́е, и просмотр твоего фильма выключает зрителя из его жизни и включает в тобой созданную, то тем самым ты вынужден соблюдать какие-то временны́е закономерности течения реальности. Ты суммируешь происшедшее за большой отрезок времени, фокусируя его на маленький, отведенный для экранной жизни. И само время общения со зрителем обязывает к тому, что ты выбираешь самые значительные моменты из некогда бывшего или тобою воображаемого и подчиняешь их законам памяти. Вспоминая, что вышли из дома на улицу, мы же не описываем детально, по какой лестнице спустились, какие были перила, сколько было ступенек, лестничных площадок, хотя все это было. Мы же не отнимаем ни у себя, ни у слушателя того реального времени, которое в действительности потратили, а укладываем происшедшее в какую-то одну короткую фра-

зу. В кинематографе для этого же я выбираю некую знаковую систему, с помощью которой должен рассказать за короткий срок о том, что происходило за долгий, оставляя у зрителя то же впечатление, какое должно было бы у него возникнуть, проживи он сам необходимое в реальности количество времени.

С кинематографом связана еще одна удивительная вещь — все признаки, условности времени в нем материализованы. Сколько ни крути один фильм, каждый раз на экране абсолютно неизменная фиксация разворачивающегося действия, то же самое изображение предметов, явлений, человеческих тел, голосов, звуков. Поэтому реальность экранного времени в соотношении с реальностью жизни обессмысливается. Давно отъятые от своего естества, актеры продолжают двигаться, когда их уже может и не быть в живых. Но даже те, которые в действительности, слава Богу, живы, пребывают в неком законсервированном, мумизированном универсуме, ведь пленка — это материализованное время, прожитое когда-то ими,— остается навсегда неизменной, здесь иного развития, иного течения быть не может.

Это какая-то тайна, магия. Может быть, еще и поэтому кинематограф налагает на художника такую ответственность. Совершив необдуманный акт ремесленничества, избавить мир от своей ошибки, от постоянно повторяющегося насилия над искусством уже невозможно. Фильм нельзя вернуть вспять и что-то в нем поправить. Слово не воробей, вылетит — не поймаешь. Что написано пером — не вырубишь топором. Гениальные пословицы. Мера вины режиссера за создание фильма должна быть как за поступок, который совершается первый и последний раз в жизни и который нельзя изменить. Это вопросы нравственные, касающиеся любого художника, но, я думаю, ответственность, лежащая на кинематографисте, чуть бóльшая, чем, например, на литераторе. Видимо, это связано с тем, что сказанное словами, пусть и самое ужасное,— незримо, не конкретно, в кинематографе же все предельно обнажено и открыто. Прочитанное гораздо дальше от осязаемого, чем увиденное на экране. И настоящий художник должен быть очень придирчив к себе и осторожен по отношению к безвкусице, к изображению отвратительного, постыдного. Он должен для себя уяснить, что не имеет никакого значения — лихо он что-то придумал или нет, главное, чтобы созданное им было достаточно далеко от натурализма. Хотя, конечно же, любой киноязык, даже самый условный, не дает возможности возвыситься над буквальной предметной материальностью мира, отвлечься от нее. Поэтому кинематографу гораздо труднее быть искусством, чем литературе, музыке, предмет изображения которых — тоже жизнь человека, но, описывая ее, они оперируют тенями, понятиями, отвлечениями, отражениями и т. д. и т. п. Тут возникает еще один дополнительный ракурс в проблеме знаковости. Зафиксированные на кинопленке объекты изображения, движущиеся или неподвижные, существовали и до съемки и, очевидно, продолжали, продолжают существовать сами по себе и после нее, вне всякой связи с этой фиксацией и тем более с идеями, которые автор при ее помощи пытается выразить. Любой объект, изображенный на экране, кроме знаковой сущности, приписываемой ему нами, обладает еще и неповторимой собственной, ему конкретно присущей «физиономией». Поэтому мы имеем дело с чем-то таким, что гораздо шире нашего личного жизненного опыта может вбирать в себя большое количество весьма сложных и порой совершенно различных значений. Таким образом, как ни парадоксально, кинематографический «текст» во много раз труднее для точного и единственно верного прочтения, чем текст словесный. Словесный знак более всеобщий и более однозначный, чем кинематографический, который должен быть и однозначным, и многозначным в одно и то же время.

Т. Иенсен. Я знаю, что вы часто употребляете термин моделирование. Что вы понимаете под ним применительно к искусству?

О. Иоселиани. При помощи моделирования человек изучает мир. Создав модель, мы сначала идентифицируем ее с теми или иными подлинными явлениями, а затем уже и в области реально происходящих феноменов можем действовать в соответствии с этой моделью. Ученые подменяют моделью само явление и на ней исследуют, как в нем все взаимосвязано, как функционирует, как при определенных условиях ведет себя. А затем все эти полученные данные исследования переносят на реальные явления. Мир познается через модель. Кинематограф тоже создает свои художественные модели. Таким образом, каждый художник является автором какой-либо гипотезы о мире. Кроме того, моделирование позволяет не только объяснить очевидные для всех свойства и связи исследуемой реальности, но и выявить новые, доселе скрытые, необнаруживаемые в непосредственном с ней контакте. В науке, особенно в астрономии, микробиологии — это тем более важно, так как чаще всего

ученые лишены естественного доступа к объекту изучения. Возрастающие с каждым годом возможности более совершенного и точного научного подхода к моделированию опровергают старые методы. Сегодня, например, уже все знают, что ньютоновская механика верна только в каких-то определенных пределах. А завтра может оказаться в чем-то ошибочной и теория относительности. В искусстве также верность или неверность художественной модели проходит проверку временем. Модель сама по себе всегда в чем-то груба, схематична, несовершенна. Сама по себе лишена духа, лишена того, о чем я уже говорил — не знаю почему, не знаю откуда, не знаю каким образом. Все великие художники писали о том, что их рукой как будто кто-то водит. И вот эти внеличностные откровения художника всегда сильнее, чем те, которые обусловлены только его собственным мировоззрением. Модель же художественного произведения поддается логическому анализу. И главный критерий ее оценки — соотношение того, что создано автором, с реально существующим в жизни. Однако у каждого свое представление о мире и тем самым своя точка зрения на искусство. Поэтому разногласия по поводу каких-то произведений обычно касаются сути, а не метода. И это понятно, потому что чем художественно выразительнее, правдоподобнее сделано то, что не соответствует, скажем, какому-то социальному явлению, тем сильнее искажение действительности, тем убедительнее возводится логическое в догматический принцип.

Т. Иенсен. Почему вы назвали свой фильм «Пастораль»?

О. Иоселиани. Ну что принято понимать под пасторалью? Это рассказ о сельской жизни в салоне. Поэтому наш фильм — чистая пастораль. Это нами рассказанная, а музыкантами увиденная деревенская жизнь. Но, конечно, название имеет и иронический подтекст. Традиционная мораль пасторали заключается в том, насколько деревенская жизнь прекраснее, духовнее, чище и благороднее, чем городская. В нашем же фильме — это и взгляд музыкантов на деревенскую жизнь как на прекрасную, и взгляд со стороны на саму эту жизнь, нами реально увиденную, и на музыкантов, которые в ней как-то существуют данный отрезок времени. Модель «Пасторали», ее общая идея основаны на серьезных изменениях, происходящих в нашей культуре, в наших народных традициях. Такая модель и такое исследование сложившейся ситуации подразумевают наличие некоего позитивного начала, которое разрушается в силу определенных реальных причин. Я уже говорил, что модель всегда груба и несовершенна, поэтому предложенная нами модель мира делит его как бы на две противоположности, но которые смыкаются в главном — уход человека, независимо от его социального положения, целиком и полностью в сугубо профессиональную деятельность отдаляет его от сути, от смысла жизни. Болезненно гипертрофированные профессиональные функции приводят к бездуховности. Казалось бы — музыканты, люди, призванные заниматься самым утонченным, самым высоким исследованием мира, оказываются холодными, равнодушными, не способными ни вникнуть, ни понять происходящую у них перед глазами деревенскую жизнь, которая так и остается для них в рамках привычного стереотипа, как пейзажная, как пастораль... Не хватает тонкости настоящей, душевного тепла, внимания, и не только к людям, у которых они живут, но и друг к другу. На скрипке, на виолончели играется виртуозно, но это уже не искусство, а выхолощенное ремесло. Когда в человеке начинает культивироваться что-то одно, то теряется что-то другое, нарушается гармония.

Т. Иенсен. Зато гармония есть в вашей героине.

О. Иоселиани. Да, эта девочка еще гармонична, потому что отзывчива. И хотя в нашем фильме нет ни особенно плохих, ни особенно хороших, в этом смысле все равны, только в девочке мы находим возможность связи с традицией, с культурой. Но мне никоим образом не удалось сформулировать модель «Пасторали».

Т. Иенсен. Однако отсутствие легко вычленяемой модели в вашем фильме вряд ли должно вас расстраивать.

О. Иоселиани. Да, если меня что-то и расстраивает в фильме, то, естественно, не это. Вот в картине «Жил певчий дрозд» была более абстрагированная модель, то есть там было как бы две модели — внешняя и внутренняя. По внешней модели, по внешней логике вещей наш герой, одаренный и талантом и душой человек, который вроде бы ничего существенного не делает и не стремится к тому, что мы обычно называем самовыражением, кажется, опустошенным. Но внутренняя модель взрывает эту внешнюю. И, по сути, бытующая точка зрения на предназначение человека оборачивается прагматическим стереотипом, закабаляющим его в узких рамках профессии. А нецеленаправленное стихийное времяпрепровождение нашего героя оказывается наполненным

и открытым для жизни. Такой внутренний перевертыш, который никак формально себя не обнаруживает и который мы не акцентируем, происходит, благодаря определенному подходу к самому персонажу, к его поступкам.

Т. Иенсен. А что в этой связи означает такой финал фильма?

О. Иоселиани. Какой такой финал? Ну машина на него наскочила, ну мы видим, что он упал, толпа собралась, его увезли на «скорой помощи», куда увезли, зачем увезли — мы не знаем.

Т. Иенсен. А для себя-то лично вы знаете — жив он или нет?

О. Иоселиани. Не знаю, откуда я знаю?

Т. Иенсен. Но я спрашиваю о финальном кадре, где гвоздь, прибитый героем в часовой мастерской, чтобы вешать кепку, дает почву для самых категоричных зрительских суждений — вот, мол, что только и осталось от такого бесцельного существования. Однако меня сейчас волнует не сама природа подобного рода разночтений, о чем вы уже говорили. Что для вас означает данный финальный акцент?

О. Иоселиани. Ну, а если он завтра туда придет, кепка там его висит, плохо, что ли?

Т. Иенсен. Да нет — хорошо. Даже очень хорошо. Но что для вас вообще значит конец в фильме. В той же «Пасторали»?

О. Иоселиани. Конец фильма выносится за скобки и ставится совсем другая точка, казалось бы, не вытекающая из конкретной истории. Ставится она за чем-то неописанным и неувиденным в фильме. И в результате восприятие от увиденного изменяется. В «Пасторали» мы сделали рондо, начинается фильм кадрами рабочего дня какого-то важного чиновника и кончается тем, как он возвращается после работы на служебной машине домой с большим кульком, взятка это или нет, мы не знаем, но знаки эти прочитываются всеми сразу же. Перед нами определенный тип руководителя, потерявшего в своей напыщенной чванливости всякий контакт с жизнью, то есть на новом витке та же тема, работающая на главную мысль фильма,— нарушение человеческих контактов. Этот человек оказывается отцом одной из виолончелисток, о чем, разумеется, в самом начале нельзя догадаться. Он садится в кресло, берет яблоко из корзины, стоящей рядом, нюхает его, откусывает, жует, и никакого видимого отношения это ни к чему предыдущему не имеет. Он просто ест яблоко, а что с ним связано, на каком дереве оно росло, что вокруг него происходило, он не знает и никогда об этом не подумает. Но историю яблока знаем мы — мы уже видели эту корзину, видели, как девочка собирала яблоки, с какой яблони, как принесла их музыкантам, видели, что она в это вкладывала, видели, как она осталась одна, когда все уехали. А теперь это яблоко ест человек, никакой связи с тем, что было, и никакой памяти о том не имеющий. То есть здесь совсем другая история.

Т. Иенсен. Вы вводите в фильм другую историю, а не подводите художественные итоги уже рассказанной истории для того, чтобы...

О. Иоселиани. ...расширить модель мира, созданную на экране. Но уж коль мы подошли к финалу, на нем и остановимся.

1979

Александр Трошин — Петр Шепотинник

В поисках утраченного пространства, или Вдалеке от Йокогамы

«Арсенал-92»

А. Трошин. Международный кинофорум «Арсенал-92» проводился «у них» в Риге. Три предыдущих — «у нас» в Риге. Разница на вид неприметная, к фестивалю как таковому она на первый взгляд отношения не имеет (у него все тот же геокультурный размах, те же многоосмысленные параллели в афише, тот же со вкусом выстроенный культурно-игровой контекст), однако что-то новое это вписало: в его облик, его атмосферу, даже в восприятие фильмов, которые он на этот раз собрал. Я не сразу нашел этой ощутимой перемене точное определение, да, может, и сейчас не найду и собьюсь на междометия, но все-таки попробую.

Рига (как и вся Прибалтика) для нас, россиян, всегда была немножко «заграницей». Доступной «заграницей». Недаром она была — исключительно по доступности! — местом паломничества моих ровесников в 60-е годы, географическим пунктом юношеского западнического (на хемингуэевский фасон) эскейпизма. Это документировала ранняя аксеновская проза («Звездный билет», «Пора, мой друг, пора!») или современная ей поэзия, вроде любимого мною в ту пору стихотворения А. Вознесенского «Осень в Сигулде» (я даже как-то специально тогда поехал с другом поглядеть, где это такая Сигулда). Всякий раз, когда я позже приезжал в Ригу (и вообще в Прибалтику), оживали в памяти те давние, юношеские головокружения. Но к ним уже добавлялись другие, «взрослые» самоощущения: ощущение, что ты все же не за границей, а «дома», среди гостеприимных коллег, с которыми связывают общие дела, и расстояние-то до них всего в одну ночь. Вот такое смешанное чувство заполняло тебя, когда ты прежде приезжал сюда. И вот в таком именно — назовем его *пограничным* — геопсихологическом пространстве родился «Арсенал», извлекая из этого свою специфику.

Он родился (как оппозиция, как альтернатива) в том же едином культурном пространстве, в каком родилась, скажем, одесская «Альтернатива», родились другие внутрисоюзные новые фестивали. Связав себя в 1986 году с молодым, глядящим в будущее поисковым кино, найдя этому впоследствии само это емкое определение — «Арсенал» — и решительно раздвинув границы, став международным, рижский кинофорум отыскал свою культурную нишу, максимально заполнил ее, тем и был притягателен, оригинален. Избрав своим главным объектом внимания разноликий кинематографический авангард с его историей и сегодняшними формами (включая видео-арт), «Арсенал», наряду с этим, взялся заполнить «белые пятна» в нашем общем кинообразовании — показать многие из ценностей кинокультуры, которые мы прежде по разным обстоятельствам (идеологическим, экономическим) не видели. Говоря «мы», я, естественно, имею в виду широкие круги серьезных любителей кино и его профессиональных исследователей.

Первый такой щедрый выброс на «наш» рижский экран (в 1988 году) был едва ли не шоком в хорошем смысле слова. Потом пообвыклись, малость утолили зрительский голод, к тому же нашлись сноровистые фестивальные менеджеры в других наших столицах. И это первое, что было отнято у рижского «Арсенала» из его особенностей — по крайней мере, в наших глазах.

Второе, что неизбежно сказалось на облике и самосознании «Арсенала-92», произошло также помимо него: он, не сходя с места, поменял административно-политическую прописку и стал, уже в силу этого, не оппонирующим (кому? чему? — если он теперь «за границей»), а единственным на своей сузившейся географии. Этаким культурно-просветительским, средообразующим, похожим на те скромные по масштабам, уютно-домашние фестивали, коих много в нынешней Европе, в городах маленьких и покрупнее.

Впрочем, действительно ли «Арсенал» только «жертва» объективного, от него не зависимого политического процесса, понаставившего сегодня пограничников и таможен? Не был ли он сам,

наряду со всем прочим, этаким «тайным» инспиратором сего процесса, приготовлением к нему, его культурно-психологической почвой? Поясню, что я имею в виду. Мне кажется — тут придется повторить то, что однажды уже высказывал («Киноведческие записки», № 8),— что не политические процессы диктуют культурным институциям те или иные изменения. И — шире — не социально-исторические катаклизмы определяют ломку культуры, смену стиля. А может быть, наоборот: культура, развиваясь по своим необходимым законам, порождая соответствующие ее потребностям институции, дает импульсы для социально-политических перемен, «подсказывает» их. Стиль — стиль культуры имею в виду — как бы посылается вперед, он оповещает, прогнозирует социально-политическое развитие. Следовало бы говорить, другими словами, о сейсмографической способности культуры. И писать, например, не «кино периода революции» или «кино периода культа личности», а «революция периода немого кино», «периода символизма и модернизма», «тоталитаризм периода неоклассицизма» и т. д., то есть перевернуть башню, ввести вместо общественно-политической детерминанты детерминанту культурную. Ну, пусть даже не «вместо» (если это кого-то обижает), а хотя бы в дополнение, напрашивающееся, если смотреть на процессы открытыми глазами. Так вот — продолжаю эту мысль — рижский «Арсенал» как стиль, как культурная институция, вызванная к жизни определенными умонастроениями, стилевыми сдвигами в искусстве и жизни, был этаким опережающим «бунтом» культуры, ее прорывом. Прорвалось сначала в этом месте, потом уже, по цепной реакции, в других. А теперь «Арсенал», хочет он того или не хочет, пожинает плоды собственных невольных инспираций. Стало явно труднее с программами, с участниками, с критиками, с теоретико-киноведческими, культурологическими семинарами и дискуссиями, создававшими на прежних рижских кинофорумах напряженное интеллектуальное поле.

Я далек от того, чтобы все происходящее ныне с рижским «Арсеналом» как-то оценивать, говорить, плохо это или хорошо. Ведь с какой стороны посмотреть! Тут, несомненно, есть и свои потери, и свои обретения. Главное, что все, что сейчас с ним происходит,— неизбежно. Так к этому и следует подходить. И все организационно-практические трудности, давшие себя знать на «Арсенале»,— лишь следствие его неизбежного, неотвратимого, неосознанно запрограммированного еще при рождении перехода — из одного социокультурного качества в другое. Что ж, так, видимо, и надо называть «Арсенал-92»: *переходным.*

П. Шепотинник. Странно, наверное, но я тоже в предварительных записях, посвященных визиту в Ригу, для себя отметил: «Рига всегда была заграницей». Там, в Прибалтике, у людей, ее населяющих, всегда был «акцент». И слова все пишутся не кириллицей. И разрешалось им всегда как-то чуть больше, чем нам. Внутреннее (пока Латвия принадлежала СССР) эмигрантство, диссидентство, если хотите, распространялось вольно или невольно на всю страну, на все ее культурное пространство. Там не было и, разумеется, нет и сейчас (если вычесть русскоязычное население) ни «западников», ни, естественно, «славянофилов» — одни западники. Но, как и с любым диссидентством, после его легитимизации, тем более такой скоропалительной, каковая свершилась за последние годы, с диссидентством, условно говоря, прибалтийским произошла печальная вещь: оно потеряло в весе, утратив имидж идеологического противостояния, ведь противостоять стало некому. Даже в вызывающей «авангардности» тогдашних фестивалей (сужу по прессе и впечатлениям друзей, тогда я в Риге не был) заключался, как правильно говорите, некий вызов: да, мы такие, мы можем себе позволить все что угодно, так сказать, «попробуйте, сразитесь с нами». Сейчас провокационный запал, заключающийся в любом авангардном искусстве, слегка поутих, и на первый план на фестивале вышли картины несколько другого рода. Даже ретроспектива Годара, всегда мысленно вторящего любым архииндивидуалистским авторским манифестам, выглядела чем-то вчерашним; гораздо более естественно в Риге прозвучали, скажем, Кесьлёвский или Джармуш. Но об этом чуть позже.

Сейчас скажу лишь, что Аугуст Сукутс, как истинный автор фестиваля, точно нащупывает момент культурной стабильности, он не хочет ничего «раскачивать», он хочет европейской устойчивости. Период экстремизма, свойственный любой молодости, естественно, проходит, надо не упустить этот момент, иначе будешь выглядеть чуть-чуть комично, как это происходит с нашими отечественными «параллельщиками». Мало что комично — в известной степени и ... это слово в данном случае надо произносить очень осторожно... и провинциально.

Собственно, я беру смелость его сейчас произнести, потому что слово «провинциализм» прозвучало, уже не помню, в чьих устах, во время церемонии открытия, и, кажется, в качестве основной задачи перед нынешним фестивалем как раз и стояла проблема избавления от провинциализма. Я с некоторым смущением напомнил Аугусту Сукутсу об этом выступлении, когда брал у него интервью для своей телевизионной программы «Медиа», но он воспринял этот мой пас как должное.

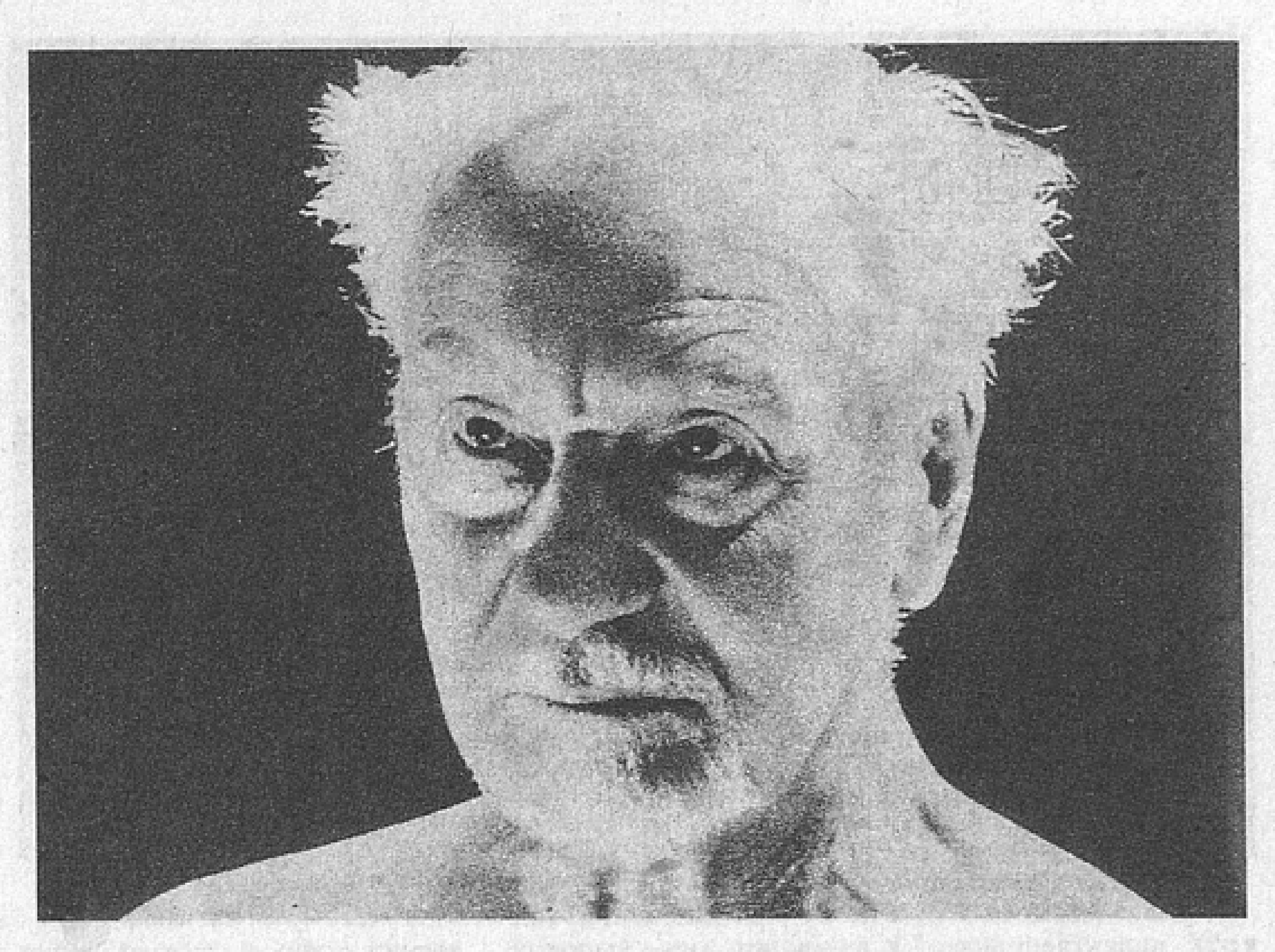
Кстати, после церемонии я уже ни разу об этом слове не вспоминал, и более всего на мои впечатления повлияла увертюра фестиваля — знаменитый «хэппенинг», который изобразила интернациональная по составу группа, не знаю, как сказать... музыкантов, наверное, в первую очередь, но не только — во время наполненного блестящими импровизациями на различных инструментах «джэм-сешна» за спинами исполнителей выстраивалось весьма изощренное по стилю и ритму психоделическое кинозрелище, над которым поработал человек с безупречным вкусом.

Я не вспоминал это слово «провинциализм» еще, наверное, и потому, что фестиваль, к счастью, оказался в стороне от каких бы то ни было привходящих политических дрязг, которые, увы, так и не рассосались в отношениях между Россией и Прибалтикой. Он, как истинно культурный «субъект», держался от них в стороне, подчеркивая, как вы абсолютно правильно заметили,

приоритет культуры над любыми политическими амбициями[1].

А. Трошин. Я помню эту обмолвку на церемонии открытия. Почему она возникла? Да потому, думается, что в новых обстоятельствах сейчас комплекс действительно появился. И, дабы от него защититься, его спрятать (не только от нас, но и от самого себя), «Арсенал» устами его президента Аугуста Сукутса как бы забежал вперед и сам произнес это пугающее слово. Не тайная ли это его догадка, что у данного опасения возникли основания? Впрочем, не думаю, что надо так бояться и во что бы то ни стало бежать «провинциальности», так усиленно прятать ее за смокингами и прочими внешними атрибутами столичного аристократизма. Вообще замечено: чем больше провинциальность прячут, чем тщательнее ее маскируют, тем явственнее она проступает. Вон, например, на экране телевизора хоть отбавляй такого суетливого провинциализма «в смокингах».

П. Шепотинник. Я вам больше скажу. При всей моей горячей любви к отечественному кино, наши фестивали подчас гораздо провинциальней, чем «Арсенал». Провинциальней — из-за отсутствия формы. Мы можем перещеголять Европу с Америкой на кухне — здесь, сидя на табуретке и гася окурок в банке из-под шпрот, мы являем собой образец чистой, неоформленной в стиль духовности. В Прибалтике же огромную роль выполняет абрис, имидж среды, устоявшихся законов и ритуалов общения друг с другом, и традиция этих ритуалов бросает отсвет на такие мероприятия, как фестиваль. Поэтому, с точки зрения организации, «Арсенал» — самый европейский из всех фестивалей на территории бывшего СССР. Сама среда выполняет за организаторов работу, которую в Москве, скажем, они — организаторы — выполнить не в силах.



«Книги Просперо», режиссер Питер Гринуэй

Словом, Сукутсу, конечно, в каком-то смысле легче, от того что культурное пространство в его республике ближе прилегает к сфере его кинематографической деятельности.

Вообще опыт «Арсенала» заставил меня еще раз задуматься над тем, что культура у нас в России до сих пор — возвращаюсь вновь и вновь к этому термину — «диссидентское» понятие. Все революции уже отгремели, диссидентство с ними ушло, но статус некой эзотеричности, который до сих пор витает над понятием русской, отечественной культуры, остался до сих пор таким, каким и был ранее.

Культура у нас — это, условно говоря, Шнитке, Ростропович, Тарковский, Третьяковка, вот теперь православная культура, слава Богу, начинает входить в наш обиход. И тем не менее — это нечто, противостоящее быту, не замыкающееся на нем.

Между тем, культура — это и передник продавца, стиль поведения водителя автобуса, вывески магазинов.

Министр культуры, по-моему, в первую очередь, должен заниматься именно этим — объявить впол-

---

[1] Практика последних месяцев подтвердила, что в Латвии проблемы национальных меньшинств, к которым относятся русские, становятся все более болезненными. Достаточно вспомнить ситуацию с Рижским ТЮЗом. Очень не хотелось вносить политические акценты в статью об «Арсенале», но сейчас, по прошествии времени, сам фестиваль все больше и больше выглядит как некий оазис взаимопонимания, терпимости и искреннего интереса друг к другу (П. Ш.).

не конкретные участки бытования российских граждан зонами абсолютной культуры, где ни при каких обстоятельствах нельзя делать то-то и то-то. Нельзя, чтобы в магазинах стояли лужи по колено, нельзя, чтобы в ресторане около Красной площади играли разухабистую дребедень. «Нельзя и все». Как в фильме «Чужие письма», помните? И особенно эта необходимость чуть ли не насильно внедрять, не говорю — высокий, хотя бы нормальный человеческий вкус, важна сейчас, когда музыку заказывают, вы знаете, кто — люди, которые, разумеется, ни о каком Шнитке слыхом не слыхивали. Этот разговор может нас увести очень далеко. Но мне просто показалось, что Сукутс с его «Арсеналом» добровольно берет на себя задачу как бы распространить поле культурного влияния по гораздо большему периметру, чем тот, что обычно предполагает подобное мероприятие. Вспомните акцию с Дрейером.

А. Трошин. Я сначала уточню вашу мысль. И о предыдущих «Арсеналах», и о нынешнем надо сказать следующее: его делают люди, которые живут не просто в культуре, но в *кинокультуре*, любят ее, дорожат всем, что имеет к ней отношение.

Я ни разу не был на сочинском «Кинотавре», не был на «Киношоке», но телевизионный образ этих широко разрекламированных кинофестивалей у меня сложился, и он весьма непривлекательный — по крайней мере, для меня. Сплошной, как я говорю в таких случаях, «Леонид Ярмольник» (речь не об актере, хотя он и впрямь всюду непременный участник, а о тотальном программно-шутейном стиле). К кому ни подходят с микрофоном, одно и то же слышу: «А мы здесь отдыхаем, расслабляемся». Словно эти сочинские репортажи — приложение к передаче «Отдыхай!». Может быть, они искажают действительность? Тогда спасибо телевидению!.. Об «Арсенале» такую передачу вряд ли сделаешь, хотя постановочного, зрелищно-игрового (помимо фильмов) на нем немало. Взять хотя бы упомянутый вами хэппенинг со «Страстями Жанны д'Арк» на «Арсенале-92», трижды повторенный, при наступлении темноты, в старом городе, во дворике Якова.

Экран, натянутый на каменной старинной стене, на нем терзают до смертельного отчаяния, сводят с ума, сжигают легендарную Фальконетти... Из выходящего на старый дворик окна льются ураганы и причитания музыки (ее сочинил и исполнил на синтезаторе и прочих неразгаданных мною на слух инструментах талантливый рижский композитор, местный лидер музыкальной рок-культуры Юрий Кулаков). По бокам, на образующих средневековый дворик стенах горят факелы, и какие-то снующие фигуры в черных монашеских капюшонах то и дело подновляют затухающее на ветру пламя. И зрители — кто стоя, кто усевшись прямо на холодный булыжник, которым вымощен дворик, все два часа оцепенело участвуют в этом трагическом — полуэкранном, полуреальном — сеансе. Великий Карл Теодор Дрейер стал, таким образом, на три вечера нашим современником (впрочем, а кто же он, так накаливший страстями дошедший до нас безмолвный целлулоид?!).



«Европа», режиссер Ларс фон Триер

Можно было бы припомнить и другие акции «Арсенала-92», с любовью, как и в предыдущие годы, выстраивающие вокруг кино, вокруг искусства кино, культурное пространство.

П. Шепотинник. В некоторых из этих акций прочитывалась и сатирическая направленность, хо-

тя не уверен, что слово «сатира» вяжется с соцартом. Рядом с Домом конгрессов, который, насколько я понимаю, в не таком уж далеком прошлом был обиталищем партноменклатуры, возвышался сиротливо спрятавшийся между рекламных щитов, если присмотреться — величественный памятник основоположнику латышского соцреализма Андрею Упиту. Его взгляду открывалась картина небольшого бассейна, на плоскость которого сверху вниз проецировались кадры фильмов знаменитого чеха Яна Шванкмайера «Обед». Все это называлось «Андрей Упит смотрит кино». Искусство архитрадиционное — мощь социалистического монументализма — по прихотливому желанию авторов фестиваля окрашивалось в причудливые постмодернистские тона. На наших глазах осуществляла себя фестивальная режиссура, как бы не вмещающаяся в рамки кинозала. По такой акции «Арсенал» можно моментально определить по почерку. Снова задаю вопрос: «А нужно это Московскому фестивалю?» По-моему, обязательно, тем более что в Москве сколько угодно дизайнеров, художников, работающих с пространством, но все это по нашей провинциальной привычке остается невостребованным.

Истинный фестиваль должен заявить об авторах, которые разбираются отнюдь не только в кино, но которые блестяще знают, в каком культурном контексте кино существует в тот исторический отрезок, во время которого живет фестиваль, и это обязательно должно отражаться на всем — от эмблемы до обложки каталога. Пусть в чем-то где-то мы ощущаем не только талант организаторов, но и их капризы, причуды, не важно: авторское клеймо должно стоять на всем предприятии, как на культурной акции. Клеймо «Аугуст Сукутс» на «Арсенале» стояло более чем отчетливо.



«Жизнь богемы», режиссер Аки Каурисмяки

Теперь, пожалуй, пора обратиться к программе фестиваля как таковой, кажется, впечатления от нее подсказали вам рабочее название для будущей статьи, идею которой мы обговаривали еще в Риге...

А. Трошин. Да, мелькнула некая формула, которая собирает в кулак мои арсенальские впечатления и ощущения. Она прозвучала в одном из фильмов Джима Джармуша, что были там показаны: в «Таинственном поезде». Одна из новелл фильма называется, наверное, помните: «Потерянные в пространстве».

Вот эта формула! Действительно, нечто сходное улавливал и я в эти дни: в себе, в городе, который меня принимал, в самом фестивале. Хотя город относился ко мне лояльно, я тем не менее в нем, знакомом, достаточно исхоженном, чувствовал себя немного чужим, точнее — немного больше, чем прежде. Поймите меня правильно: я сейчас не о практической стороне существования (тут-то как раз все было нормально), а о неожиданно новом переживании пространства, в которое ты помещен. А может, я это Риге приписываю, может, я с этим сюда уже приехал? Не знаю. Знаю только, что на удивление совпадало: состояние, с каким я входил в кинозал, занимал перед экраном место, и то, что мне посылал экран. На экране также разливалось это состояние — мира, человека в нем. Ощущение потерянности в пространстве. Тут-то я, между прочим, и осознал до конца, острейшим образом глубокий смысл где-то вычитанной фразы, которую в каком-то своем интервью обронил Иосиф Бродский. Он заметил, что «стихи пишутся не о жизни, как и сама жизнь не о жизни, а о — пространстве и времени». Не правда ли, потрясающая догадка про «жизнь»: «жизнь не о жизни, а о пространстве и времени»? Кажется, что и кино об этом «дога-

далось», разглядело тут свою великую, может быть, единственную тему. Многие показанные на «Арсенале-92» ленты чуть ли не в открытую ее объявляли.

Человек в инокультурном, инонациональном пространстве, состояние его потерянности — это тема в арсенальской кинопрограмме до очевидного вышла на первый план. Или это только у меня так сложилось, так сошлись выбранные мною фильмы (ведь их было много, приходилось выбирать)?..

П. Шепотинник. Думаю, что и то, и другое. Субъективные ощущения наложились на реальности кинопроцесса, интерпретированного Сукутсом с коллегами, среди которых мне хотелось бы выделить Иэву Питруку, очень тщательно выискивавшую картины для «Арсенала» по белу свету.

И хотя наверняка мы с вами выбирали разные кинотеатры, доминанта определилась общая. В кинематографе идет взаимоподпитка разных кинокультур. Мир на склоне XX века все более напоминает некий Ноев ковчег, обитатели которого все ближе и теснее льнут друг к другу, чтобы сохранить психологическое равновесие, «обустроить» его, сделать его более психологически уютным, что ли. И хорошо, что «Арсенал» дал этой тенденции проявиться. Джим Джармуш осмысляет этот процесс с присущей ему изумительной иронией. В фильме «Необычней рая» на задворках Нью-Йорка коротают время в дешевых пансионах венгерские эмигранты, вытравляющие из своих патриархальных матерей опостылевший родной язык, напоминающий им об оставленной за океаном социалистической праматери. В «Таинственном поезде», на мой взгляд, абсолютном шедевре, такое же путешествие по «дешевой», однодолларовой Америке совершает пара неких молодых японцев. У Иоселиани в «Охоте на бабочек» абсолютно все построено на постоянных вторжениях одной культуры в другую: старушка из московской коммуналки наведывается за наследством в дряхлеющее поместье под Парижем, оно в результате достается в руки каким-то норовистым то ли южнокорейцам, то ли опять же японцам. Привычные оппозиции «Восток — Запад» выглядят как сказки для ученых профессоров, в мире реальной взаимоэкспансии аудиовизуальных связей все как бы уравнивается. «Конец истории», по Фукуяме, предстает в этих картинах в своем незатейливо-ироническом, а вовсе не в каком-то апокалиптически устрашающем измерении.

Интересна аберрация понятия «классика» в этих двух картинах. В «Охоте на бабочек» функция классического возложена на культуру XIX века, которая затаилась в залах пустынного замка, не подозревающего о своей близкой участи, в картинах «подражателей Гейнсборо», о которых скороговоркой вещает нахлынувшим неизвестно откуда туристам (японцам) экскурсоводша-негритянка (!), в том, как пострижен газон в парке, и т. д. А у Джармуша мерилом классичности выступает творчество... Элвиса Пресли, по музею которого в луизианском захолустье с абсолютно такой же интонацией водит посетителей почти такая же экскурсоводша. Но в каком-то высшем смысле в эпоху мультикультурализма все они — и Гейнсборо, и Элвис Пресли — уравниваются в своих правах.

А. Трошин. Не берусь утверждать (ибо мои впечатления фрагментарны, из них общемировую картину кино не сложишь), лишь рискую предположить, что в вычитанной нами обоими формуле — действительно, общее сегодня для всех состояние. Не об этом ли, кстати, «Ночь над землей» Джима Джармуша, показанная на «Арсенале»? Пять новелл, разыгрывающихся в разных городах мира, и одно на всех состояние: «потерянность в пространстве».

П. Шепотинник. Потерянность — и попытка ее преодолеть...

А. Трошин. Совершенно верно. В этом смысле выразительно итожит всю цепочку новелл последняя, «финская», история с человеком, который в финале, выгруженный из такси сострадающими друзьями-собутыльниками в его квартале, сидит посреди зимней ночи на холодной земле и чуть не воет — нет, не от житейского несчастья с конкретным названием («жена ушла» или «работу потерял»), а от какой-то, я бы сказал, иррациональной, вселенской тоски, от бытийного, если хотите, ужаса. Петр Вайль и Александр Генис в статье о Джармуше («Независимая газета», 26 марта 1992 года) утверждают, что у него «единственный материал искусства — скука». Между прочим, статью свою, соответствующе названную — «Анатомия скуки», они тоже начинают ссылкой на Бродского, который однажды, напутствуя молодых выпускников Дармудского университета, предупредил: «Больше всего вам придется в жизни скучать». Так вот: мне кажется, «скука» — не самое точное слово для определения бродячей темы Джармуша, скорее — «потерянность в пространстве», тоска и ужас перед ним. Другие фильмы из тех, что были показаны на «Арсенале», можно сказать, эхом на это отзывались.

П. Шепотинник. А нашей отечественной «скуки» (в высшем смысле слова, разумеется) вам на «Арсенале» удалось хлебнуть? Программа кино экс-СССР получилась очень репрезентативной, хотя мне казалось, что зрителей на ней было маловато.

А. Трошин. В связи с «нашей» кинопрограммой (заключаю это в кавычки, потому что вконец запутался, что теперь «наше», а что не «наше» — разумеется, не в невзоровском, имперско-патриотическом плане, а в реально-практическом — территориально-административном и социо-психологическом) скажу еще вот что. Перемены, случившиеся с фестивалем, неизбежно перенастроили мою зрительскую «оптику». Ведь фильмы, хотя это и не портящиеся от времени консервы, меняются — не только со сменой эпох, но и с передвижением по геополитической карте (она же психологическая — для зрителя). Меняются, получают какую-то невидимую, но ощутимую незапланированную корректировку: в интонации, в темпоритме, в жанрово-стилевых кодах. Лично я не раз ловил себя на разнице восприятий одного и того же фильма «дома» и «в гостях», то бишь в ином кинематографическом и общекультурном окружении. А здесь как бы само понятие «дома» сместилось в границах — в силу известного политического процесса. И получи-

лось, что «наши» картины (московские, петербургские, украинские, грузинские и т. д., и т. п.), приехавшие в Ригу чуть ли не одним поездом со мной, оказались, нет спору, в гостеприимном, но в непривычно чужом — в культурно-психологическом отношении — пространстве. Дома, говорится, и стены держат. Здесь же, на «Арсенале», наши фильмы, какие удалось на этот раз зазвать, оказались объективно вытолкнутыми в широкое, открытое пространство, оказались, если угодно, «потерянными в пространстве». Ни лучших демонстрационных условий для них, ни особого внимания к ним иностранных критиков (за их, практически, отсутствием). Все встало в один ряд, разместилось по соседним клеточкам: картины с фестиваля класса «А», вроде «Книг Просперо» Питера Гринуэя или «Европы» Ларса фон Триера, авангардистски изощренные медитации, вроде «Кандиды» Доре О., и ленты наши — разного таланта, разной выразительности, элегантные, изобретательные, амбициозные. И все, в каком бы жанре они ни были,— с печатью сырого климата, в котором родились (имею в виду климат психологический).

Конечно, многие я видел раньше: «Месть» Ермека Шинарбаева, «Разлучницу» Амира Каракулова, «Ногу» Никиты Тягунова, «Австрийское поле» Андрея Черных, «Изыди!» Дмитрия Астрахана, «Счастливые дни» Алексея Балабанова, «Сады Скорпиона» Олега Ковалова, «Ой, вы, гуси...» Лидии Бобровой, «Братана» Бахтияра Худойназарова, «Пегого пса, бегущего краем моря» Карена Геворкяна, «Чувствительного милиционера» Киры Муратовой... Список (а он далеко не полный) говорит сам за себя. Наше кино, с его национально-региональными ветвями, было представлено на «Арсенале» достаточно полно, картинами, так или иначе, первого ряда. О них немало сказано в прессе, многие из них уже прокатились по международным фестивалям и привезли домой призы. Отношение у меня к ним разное, но это уже тема для отдельного разговора.

Скажу коротко лишь о тех фильмах, которые посмотрел непосредственно на «Арсенале»: о двух грузинских лентах[2], о молдавской, об эстонской...

По грузинскому кино, признаюсь, я очень истосковался. Редким гостем оно теперь появляется у нас в Москве на день-два. О том, что вообще происходит сегодня в недавно столь славном и неповторимом грузинском кино, сведения лично у меня сегодня обрывочные, куцые. Догадываюсь, что идет смена поколений и что умонастроение пришедшей в павильоны «Грузия-фильм» молодой грузинской режиссуры окрашено скепсисом, «безочарованием» (если иметь в виду известную триаду Белинского: очарование — разочарование — безочарование). Это действительно находишь в двух грузинских лентах, показанных на «Арсенале»: в рассказе о молодой женщине, с ее тотальной неустроенностью, не столько практически житейской, семейной, сколько душевной, глобально-жизненной («Дом», режиссер Дмитрий Цинцадзе); и в мрачном историческом театре, разыгранном в костюмах кроваво-революционных 20-х годов по канве одноименной пьесы Сартра («Стена», режиссер Заза Буадзе). Они неравноценные, эти фильмы,— первый сделан во всех отношениях более уверенной рукой. Однако оба одинаково оставляют безучастным, словно все в них — истерии и меланхолические спады или, как в «Стене», мордобой и натужно-философические медитации — происходит за стеклом аквариума.

Несколько противоречивее мое впечатление от «Предчувствия» Валерия Жереги. Картина сделана, вне всякого сомнения, очень талантливым человеком; в рамках своей задачи, своего жанра и стиля она последовательна и органична. А в визуальном отношении (все происходит в каком-то условном, библейском, я бы сказал, пространстве) она просто-таки красива. Но... у меня, по-видимому, вообще сложные отношения с так называемым «метафизическим» кино.

Один из иностранных гостей, приезжавший на «Арсенал», чтобы отсмотреть добрую порцию наших фильмов, ответил мне, когда я спросил его, видел ли он «Предчувствие»: «Знаешь, я прочитал в рекламной аннотации, что это «еще одна версия Апокалипсиса». Еще одна, подумал я... Мне кажется, я их уже столько насмотрелся тут. Действие многих ваших фильмов последних лет происходит в пустынях, на свалках, на помойках, на кладбищах... Вот и подумалось: одной версией больше — одной меньше... Так и не пошел». В полушутливом ответе немецкого гостя я узнал свои собственные непростые отношения с нашим сегодняшним «метафизическим» авторским кино, которое маниакально рвется, форсируя, в условное космологическое время и в планетарный, апокалиптический простор. Лично я в этих «просторах» задыхаюсь — мой дефект.

П. Шепотинник. Ваша оценка фильма Жереги во многом не совпадает с моей, мне-то кажется, что сделать в сегодняшних условиях абсолютно национальную по стилю картину, и в то же время, в глубине которой универсальный по направленности призыв начать историю с «нуля», с «рождения Христа», оставив «до н. э.», в прошлом все эти глазастые танки — просто творческий подвиг, и главное, что «Предчувствие» на «Арсенале» было действительно увидено, для него нашлось должное место и время. Это тот тип фильмов, который требует особого зала, особого зрителя, особого ритма восприятия, как бы ни суровы были оценки. И этот зал, и этот зритель на «Арсенале» были. И зритель, может быть, гораздо более чуткий еще и потому, что собственно латвийское кино в силу его «малости», как и все кино Прибалтики, испытывает сложности в чем-то такие же, как и кинематограф молдавский (или румынско-молдавский).

А. Трошин. Да я не спорю: картина выразительная и, безусловно, со своей энергией, затягивающей зрителя, как в воронку. Но все же какой-то ритмический просчет в ней есть, по моему впечатлению. Прерывается ее дыхание, и она выглядит неоправданно затянутой. А может, я обязан этим впечатлением именно фону? Фильмам, которые ее окружали? Как знать!

[2] «Солнце неспящих» Темура Баблуани было обещано программой «Арсенала», но так и не добралось до Риги по разным причинам; я посмотрел его уже гораздо позже, в Москве.

А вот что почти без оговорок мне понравилось из фильмов арсенальской программы, крепко держало у экрана, так это эстонская картина «Только для сумасшедших» режиссера Арво Ихо. Я впервые увидел ее только здесь. В высшей степени интересная ситуация, позволившая вскрыть и столкнуть на узком сюжетном «пятачке» непримиримо разные нравственно-психологические позиции с равной степенью субъективной правоты. Картина, очень много дающая нашему познанию самих себя. Блистательно точны в этом смысле исполнители ролей, они психологически убедительно отыгрывают каждый свою задачу. Не только Маргарита Терехова, исполнительница главной роли, но все ее окружение: коллеги по больнице, дочь, муж героини, свекровь (в этой небольшой роли — всего-то два-три появления на экране! — поразительна Вия Артмане). Увлекательнейший кинематограф лиц! И все безукоризненно тактично, аккуратно — в драматургии, в режиссуре. Нигде не пережато, в том числе в финале, когда до полусмерти избитую героиню-медсестру, бросившую вызов расхожей морали, привозят в клинику. Финальный эпизод сделан по-мужски строго, без сантиментов, без вскриков, оборван на полуфразе.

Одно вызвало у меня сожаление: попытка так или иначе освятить страдалицу, возвести ее, наперекор земным, житейским оценкам, в ранг... ангелов, что ли. Подхватывая брошенное кем-то из персонажей сравнение, авторы фильма в какой-то момент в самом деле вводят религиозно-церковный мотив (по прихоти сна возникают на мгновение храмовые своды, фрески с ангелами...). Передавая таким образом оценку поступка героини в «высшую инстанцию», авторы объективно упрощают коллизию. Они как бы выводят героиню из-под суда человеческого, отказывают ему в правоте, нейтрализуют, умаляют «правды» тех, кто окружает героиню в земной жизни. Жаль. Потому что при реальном равноправии *всех* столкнувшихся «правд» фильм, в принципе трезвый, был бы мыслительно и эмоционально сложнее.

Но и такой, как он есть, фильм выводит зрительскую мысль из состояния покоя. Даже при том, что рядом, в том же самом кинотеатре «Рига», магически затягивали в свои психологические бездны фильмы раннего Сатьяджита Рея и позднего Кесьлёвского.

П. Шепотинник. А я хотел бы отметить и еще одно открытие «Арсенала» — показ в полном объеме всего телевизионного сериала «ТВ Данте», половину которого делал Питер Гринуэй, а половину — Рауль Руис. И хотя, как я уже сказал, фестиваль несколько поубавил свои авангардистские амбиции, без такого рода картин он не обошелся, ну а уж Гринуэй здесь — живой классик. И смотрели его на видеоэкране с громадным любопытством. О «ТВ Данте» вскользь говорить — грех, это выдающееся произведение, оно как бы свело воедино усилия всех тех многочисленных мини- и макси-искателей от кино и каталогизировало их по гринуэевскому обыкновению. Важно и то, что фестиваль изучает видеоэстетику как давно вошедший в наш эстетический обиход феномен.

Впрочем, перечислять, множить показанное можно бесконечно. У меня в памяти, например, отложилась случайно увиденная 16-мм лента австрийского режиссера Мартина Арнольда «Piece toucheé». Идет она восемнадцать минут, а состоит при этом из ста восьмидесяти тысяч(!) кадров. Режиссер взял сорокасекундный эпизод из какой-то немудреной американской мелодрамы, на протяжении которого, если память мне не изменяет, муж выходит из ванной, садится на диван и поворачивается лицом к жене. Всё, или что-то вроде этого, не важно. Арнольд каждое микродвижение сопроводил микродвижением вспять, в результате чего на экране появился какой-то неописуемый психоделический танец кадров. Картина эта побывала уже на тридцати одном (!) фестивале и получила двенадцать (!) международных призов. Удивительно, что в эпоху расцвета технологически-компьютерных искусств, способно обращать на себя внимание и вот такое неистовое ювелирное кинорукоделие. Наверное, Арнольд воспроизвел на экране зрение, которым смотрят на мир какие-нибудь мухи или комары...

Удивительно, что и другой фильм, который врезался в память, тоже сделан режиссером (на этот раз американским) по фамилии Арнольд, только зовут его Боб. Боб пропутешествовал от Нью-Йорка до Лос-Анджелеса, не сняв ни одного реального кадра — он представил Америку в открытках, дешевых абсурдистских олеографиях с «достопримечательностями». Картина изумительно озвучена и смонтирована и опять же доказывает, что в кино высóты берутся не только пресловутыми «Панавижнами» и «Долби», но и кропотливым лабораторно-исследовательским азартом.

Словом, в привлечении в культурное пространство фестиваля и таких картин заключаются важные для нас «уроки Аугуста» — такое название первым родилось у меня в голове.

Второе, ироническое, пришло из «Таинственного поезда». Герои, пространно оглядывая нью-орлеанские пустоши, заключают про себя, как все-таки эта Америка «далеко от Йокогамы». И музей Элвиса Пресли тоже «далеко». Фраза постепенно становится афористичной и из фильма переносится в пространство кинозала.

И еще одна фраза оттуда же: «Иногда самая большая в жизни любовь длится всего неделю». Аугуст как раз и стремится, чтобы его культурный «штурм унд дранг» превратился в Большую Любовь. Чтобы, выходя из зала после просмотра, зритель был чуть более интеллигентен, чем он был в момент начала фильма.

А. Трошин. Да, это важная миссия «Арсенала»: он формирует, эстетически воспитывает свою публику. Он образует определенную ауру, в которой происходит этот процесс: воспроизводится, не иссякая, культурный зрительский слой.

П. Шепотинник. Хотя тут не надо прекраснодушничать. Я забрел на «Альфавиль» Годара и на двадцатой минуте просмотра часть зала наконец поняла, что ей морочат голову, в то время, как она настроилась смотреть рядовой «science fiction».

Какая-то зрительница нервно выкрикнула перед тем, как захлопнуть дверь: «Кинотеатр поджечь, а переводчика — повесить!» Грустно, конечно, но не исключено, что сам Годар просто лопнул бы от счастья, услышав нечто подобное.

Виктор Божович

Исцеление от ненависти

Темур Баблуани оригинален тем, что не гонится за оригинальностью. Сейчас это большая редкость. Режиссер и сценарист «Солнца неспящих» достаточно уверен в себе, чтобы не бояться упреков в старомодности. Он не торопится, не суетится, не стремится к внешним эффектам. В его режиссерской манере чувствуется спокойная основательность. И повествование он строит по законам традиционной драматургии: о том, что было сначала, рассказывает в начале, о том, как все кончилось, рассказывает в конце.

А ведь мог бы все переиначить. Помните полководца из фильма «Фанфан-Тюльпан»? «Сир, мы перехитрим противника: наш левый фланг мы поставим справа...» — «Понимаю! А правый — слева? — «Нет, сир, правый фланг мы поставим в центр».— «Гениально!»

Подделаться можно подо что и под кого угодно: можно под Пырьева, можно под Гринуэя... Только подделка она и есть подделка. «Солнце неспящих» сомнений не оставляет: это фильм без подделки. В нем есть достоинства, есть и недостатки. Но и то, и другое — свое...

Цельность фильма Баблуани связана прежде всего с тем, что он создан художником, выстрадавшим определенность своей жизненной позиции. И рассказывает он о цельных людях, не желающих, да и не способных делить свою личность на части, но отдающих себя полностью. Отдающих чему? Вот в чем вопрос...

Фильм «забирает» зрителя конкретностью и подлинностью фактуры. Он заставляет поверить в него, как в жизненный факт. Между тем, картина жизни, предстающая на экране, во многом неожиданна и не типична для грузинского кино. Где увитые виноградом, наполненные теплым бытом тбилисские дворы? Там все живут одной семьей, ссорятся, мирятся, выясняют отношения... Где улицы, заполненные беспечной фланирующей толпой?

На экране пустые, замусоренные улицы, облупившиеся дома, грязные подъезды, давно не ремонтированные квартиры, тяжелый и скудный быт, когда спят одетыми, воду держат в ведрах, когда хлеб с маслом — уже роскошь... Жизнь оттеснена на окраины, на пустыри, в трущобы. В полутемном, полупустом трамвае какой-то пьяный горланит по-русски: «На бой кровавый... марш-марш вперед, рабочий народ!» Но и без залетевшей сюда из дали времен «Варшавянки» постсоветский Тбилиси живет в атмосфере ненависти и разора. Лишь однажды в одном дворе зазвучит старая тихая мелодия, затанцует под музыку девочка — и снова все смолкнет...

Словно смерч прошел над городом, словно землетрясение ударило по нему... Что же случилось? Мы-то знаем, что,— и Баблуани знает. Но не станет показывать разбитые снарядами дома на проспекте Руставели. Он расскажет о другом: как злоба, ненависть и насилие постепенно пропитывают повседневную жизнь, исподволь готовя общую трагедию. Как в милиции избивают отца на глазах у сына. Как подкупают и растлевают. Как еще не достигшие совершеннолетия ребята носятся с револьверами и автоматами и сноровисто, деловито готовятся убивать. Нет, Баблуани (в отличие от многих других кинематографистов) не пугает нас апокалиптическими картинами. Все, что он показывает, происходит в рамках нормальной жизни,— *якобы* нормальной... Страшны ведь не эксцессы. Злоба и ненависть, становящиеся нормой,— вот что страшно. А доброта воспринимается как чудачество, как неполноценность...

Вот мы и подошли к образам двух протагонистов — отца и сына. Начнем со второго, Дато, как его играет молодой актер Д. Казашвили. Я бы сказал, что главный пластический мотив этого образа — порабощенность ненавистью. Не в словах и в декларациях, а в пластике и в поступках: угрюмый настороженный взгляд исподлобья, лицо без улыбки, рот время от времени искривляет гримаса злобы, корпус наклонен вперед, чуть согнутые ноги пружинят — готов к прыжку... Руки живут своей особой жизнью, пальцы выразительны, артистичны (это запомним!), но в любой момент готовы сжаться в кулак. Дато знает, что в мире правит зло, а потому на удар надо отвечать ударом — нет, не одним, а десятью ударами! А еще лучше — бить первым...

Нет, Баблуани не сетует по поводу того, что общество растлилось — сетовать поздно. Он имеет дело уже с результатом этого процесса. Смешно рассчитывать на защиту закона, зло и подлость везде — и в милиции, и в прокуратуре, и в больнице, и на улице... И дело здесь не в отдельных людях... Ну, а раз так, раз правды и защиты искать не у кого,— защити себя сам, сделай так, чтобы тебя боялись! Так думает Дато, «крутой

«Солнце неспящих».
Сценарий и постановка Т. Баблуани. Операторы Н. Нозадзе, В. Андриевский. Художники Т. Ломая, Т. Хмаладзе. Музыкальная оранжировка Т. Баблуани. Звукооператор Э. Гиоргадзе. Киностудия «Адам и Ева». 1991.

парень», так думают и его товарищи, сбившиеся в волчью стаю. Поэтому и стирается грань между простыми рабочими парнями и уголовниками, между уголовниками — и милицией, между законностью и мафией.

Когда кто-то из ребят возвращается из тюрьмы, его встречают, как героя. Драка, вооруженное нападение, отсидка играют в их среде роль инициации: решился, посмел, выдержал — значит, настоящий мужчина.

Это только отец Дато, наивный доктор Бенделиани, может удивляться, что в КПЗ попали сыновья известного академика, директора института, и папаша приходит их вызволять, видимо, уже не в первый раз. Дато знает больше отца-идеалиста и ничему не удивляется. Пусть отец возмущается, негодует или прощает — он, Дато, действует иначе: он просто берет автомат и идет убивать обидчика...

На смену органическому единству уличной толпы, соседей по двору, семьи приходит то, что Б. Брехт называл «дурным коллективом»,— стая, банда... Грань между ними может быть нечеткой, опасно зыбкой, и в фильме чувствуется эта тревожная неустойчивость. Банда Давида (куда входит и Дато) отчасти воспроизводит патриархальные взаимоотношения семьи, клана: внутренняя сплоченность, верность по отношению к «своим» — и агрессивная готовность вступить в схватку с «чужими»... Настораживает легкость, с которой эти парни превращаются в наемников для расправы с безразличным им человеком, как настораживает и легко просыпающаяся в них неконтролируемая жестокость: начав драку или избиение, они уже не могут остановиться...

В «Солнце неспящих» экранная стилистика делает крен в сторону американского триллера. Но дело здесь не в погоне за модой. Стилевой сдвиг предопределен самим жизненным материалом, психологией молодых героев: это они своими замашками копируют «крутых парней» американского экрана. Фильм Баблуани, к счастью, отличается от картин, в которых изображение жестокости переходит в ее эстетизацию (ближайший пример — столь полюбившийся многим коллегам «Дюба-дюба»).



«Солнце неспящих»

Тбилисский паренек становится рядом с киноплакатом «Рембо» в соответствующей позе, пистолет наизготовку. «Похож?» — спрашивает он при этом. Мог бы и не спрашивать: и так все ясно относительно «комплексов» таких вот ребят (да и некоторых кинорежиссеров тоже). Стремление подделаться под некий образец как результат отсутствия собственной индивидуальности — один из существенных мотивов фильма. Но он остается на втором плане. Режиссер жертвует им ради других, еще более важных.

Что же самое важное в фильме?

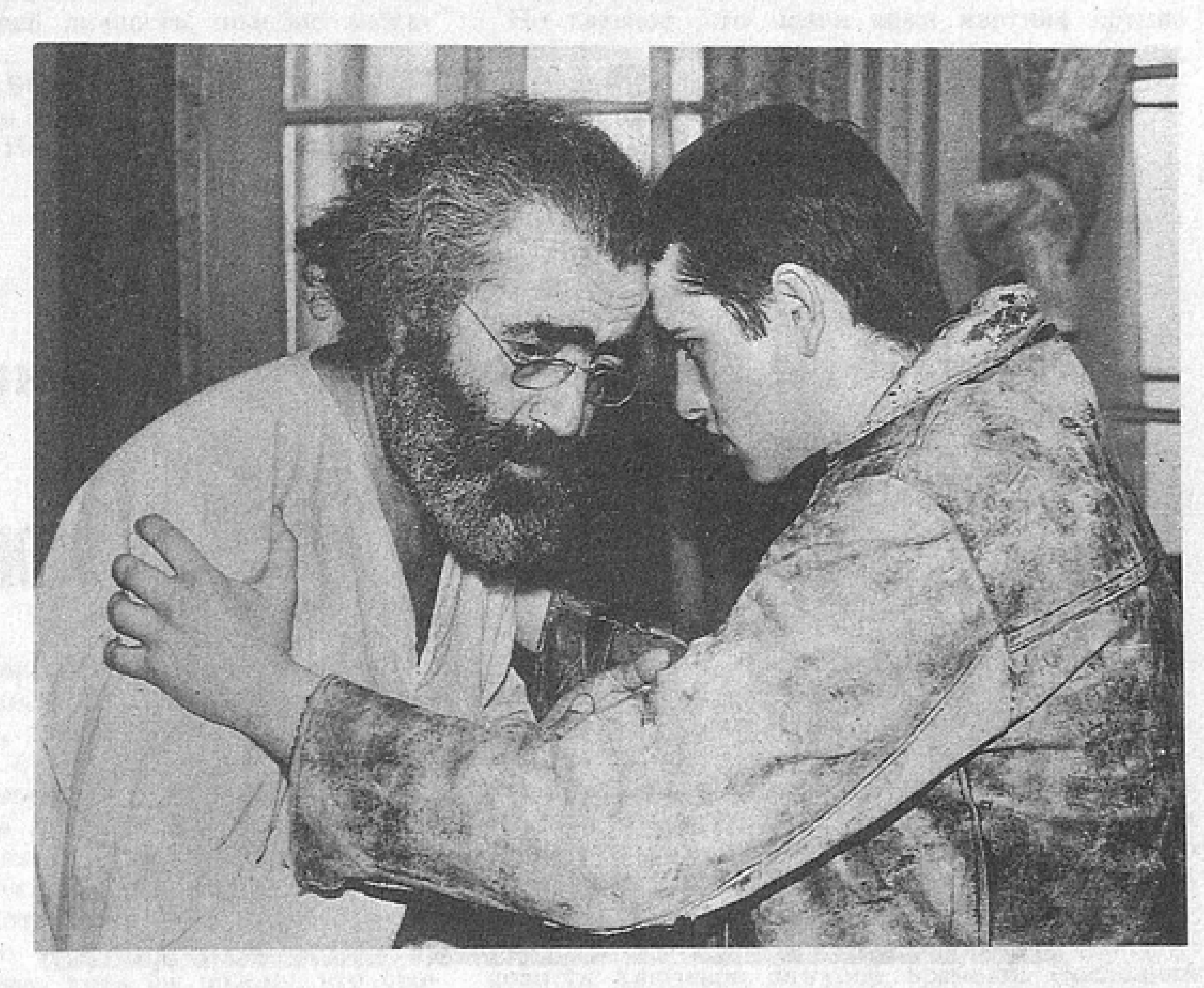
Это — поиски героями опоры внутри себя, дабы противостоять злу, ненависти, обесчеловечиванию. Назовем эту точку опоры совестью, добротой, нравственностью, «солнцем бодрствующих» или как-то иначе — неважно. Важно то, что она составляет ядро личности, сохраняющее ее от распыления и уподобления чуждому.

Каждому человеку такая точка дана изначаль-

но. Но чтобы найти, нащупать ее, необходимо время, порой целая жизнь. Иногда жизни может и не хватить... Доктор Гела Бенделиани эту точку нашел, и, при всей мягкости его характера, сбить его уже невозможно. Актер Э. Бурдули своими, актерскими средствами выражает это сочетание мягкости и упорства, примиренности и непримиримости. И актер, и режиссер душой и сердцем со своим героем.

Баблуани выступает как моралист и не скрывает этого, проявляя тем самым независимость и мужество. Да, в наши дни необходимо мужество, чтобы открыто заявить себя приверженцем мо-ного гнезда словно помогают Дато сохранить в душе что-то бесконечно важное. Он даже готов кротко сносить капризы чужой старушки: в нем еще сохранилось традиционно грузинское, с молоком матери всосанное уважение к старшим по возрасту... Многое, очень многое перемешано в Дато. Он находится на перепутье. И еще неясно, по какой дороге он пойдет. Ясно одно: выбрав дорогу, он пойдет по ней до конца...

Внешний, «чужой» мир тоже неоднороден, в нем также существуют разные потенции развития, различные зоны отчуждения и отдельные островки человечности, задавленной, затаившейся, но еще



«Солнце неспящих»

рали. Ведь для большинства такая позиция равносильна признанию в примитивности подхода, в интеллектуальной ограниченности.

Для убедительности фильма крайне важно, что его нравственный посыл не отрывается от жизненной реальности. Как образ Дато мотивирован всей атмосферой города, улицы, милицейского участка, молодежной банды, так и образ Гелы поддержан системой отношений в семье, атмосферой дома, образами жены, дочери, да сына тоже — ведь Дато в семье не совсем тот, что во внешнем мире. В поведении этого мрачноватого парня неожиданно прорываются проблески юмора, как струйки живой воды в безводной пустыне. Его внутренний артистизм, его наследственная интеллигентность проявляются в те моменты, когда жизнь не заставляет его становиться в бойцовскую стойку. Дома его ненадолго отпускает судорога ненависти. Здесь родные обшарпанные и увешанные фамильными фотографиями стены пусть и пришедшего в упадок, но еще теплого семей-

не убитой окончательно. Вспомним еще раз музыку, так странно и неожиданно вдруг зазвучавшую во дворе. Вспомним уличную сцену, с которой начинается фильм, когда заинтересованная и сочувствующая толпа собирается вокруг потерявшейся старушки. Эта сцена приобретает свой смысл ретроспективно, в контексте всего последующего. В ней раскрывается еще не уничтоженный (может быть, неуничтожимый?) потенциал сочувствия и взаимопомощи. Правда, и здесь все отнюдь не идиллично. Так же легко, как собрались, люди могут и разойтись, оставить старую женщину посреди улицы... Может быть, так и случилось бы, не окажись в толпе доктор Бенделиани, претворяющий общее сочувствие в конкретное действие: он пойдет разыскивать брата старухи и, не разыскав, поселит ее у себя в доме — лишний рот, когда кругом нищета. И ни слова возражения, ни одного косого взгляда со стороны жены и детей!

Семья Гелы Бенделиани — это «молекула» че-

ловечности, естественной порядочности. Распадется эта «молекула» — распадется и все общество, нация, страна. Все на тонкой ниточке подвешено. В фильме эта ниточка — взаимоотношения отца и сына. За конкретными, локальными жизненными ситуациями в фильме Баблуани присутствует исторический и моральный «второй план»: бытовые факты, бытовые реалии укрупняются, проецируясь на невидимый экран вторых смыслов, и происходит это без символов и сложных метафор, исключительно за счет непрерывности и насыщенности самой материи жизни.

«Солнце неспящих» (а «неспящие», как я понимаю,— это те, кто бодрствует духовно, в ком не уснула совесть) ставит вопрос о значении нравственных ориентиров в кризисный момент развития общества. Проблемы, мучающие автора и его героев, касаются не только Грузии. И это — еще одно подтверждение общности, взаимосвязанности наших исторических судеб.



«Солнце неспящих»

В подлинном произведении искусства носителем смысла является сама художественная ткань, ее структура и самоорганизация на «клеточном уровне». У Баблуани закон такого построения — непрерывность жизни во времени и пространстве. Источник трагизма — в том, что такое единство находится под угрозой разрыва, уничтожения. Безличные силы работают на разрыв поколений (поэтому так важна в фильме тема семьи, взаимоотношений между отцом и сыном, и здесь проходит ось времени). И они же разбрасывают, распыляют людей в пространстве, заставляют забиваться в свои дома, квартиры, норы, разделяют их темными, опасными улицами, пустыми дворами, необжитыми пустырями, тюремной решеткой...

Два начала, две силы присутствуют и борются в фильме: сила добра сближает и примиряет, сила зла ожесточает и разбрасывает. Эти два полюса держат под напряжением всю образную систему произведения, сообщают ему необходимый энергетический заряд.

Сразу за историей потерявшейся старушки идет контрастный эпизод в милиции, где в яростном психологическом поединке сталкиваются Дато и его главный антагонист, милицейский надзиратель. И у того, и у другого потенциал ненависти сразу взлетает к самой высокой отметке. И кто знает, куда завела бы эта ненависть Дато, если бы не отец...

К судьбе доктора Бенделиани можно отнестись по-разному. Можно увидеть в нем неудачника: имел врачебный талант, был «самым высоким» на курсе, но себя не реализовал, успеха не добился, всю жизнь отдал эфемерной идее да и умер нелепо — без всякой необходимости стал сам себе делать операцию, не позаботившись даже о толковой медсестре...

Но совершенно очевидно, что не так смотрит на своего героя создатель картины. Для Баблуани жизнь Гелы оправдана верностью себе и служением людям. А раз так, то при всех внешних признаках неудачника он победитель, пусть даже его победа оказывается посмертной. Симпатичная крыса по кличке Пеле, живая и здоровая, самолично вылезает из сточного желоба, чтобы засвидетельствовать успех эксперимента, которому Гела посвятил всю жизнь.

С моей, вполне, впрочем, субъективной, точки

зрения, Пеле можно было и не беспокоить. Для того чтобы считать жизнь доктора Бенделиани оправданной, мне совсем не обязательно знать, что его способ лечения рака оказался успешным. Практический успех или неудача здесь ничего не решают в моральном плане. Устремленность к благу людей, самоотверженная доброта, готовность к самопожертвованию — вот что в данном случае важно. Герой фильма прожил жизнь не напрасно не потому, что удался его медицинский эксперимент, а потому, что ему удалось передать сыну толику своей доброты, и эта «прививка человечности» спасла Дато от рака души — от ненависти, разъедающей личность, подобно злокачественной опухоли.

Дай Бог Темуру Баблуани поставить еще много фильмов, где его талант режиссера заблещет новыми красками. Но и одного «Солнца неспящих» было бы достаточно, чтобы его творческая судьба состоялась. И не потому, что он достиг совершенства. Картина не лишена слабостей, ее несущая драматургическая конструкция перегружена фабульными линиями. Сюжетный поворот, заставляющий юную Агнесс учинить разгром в лаборатории своего отца, не подготовлен ни психологически, ни даже в плане бытовой достоверности. Разор, какой мы видим на экране, могла произвести разве что фугасная бомба, а не слабая девочка. К сожалению, неудачен русский закадровый перевод (форсированный звук и злоупотребление нецензурной лексикой).

Но главное, что перед нами картина крупно мыслящего художника, вдохновленная глубоким, непоказным нравственным пафосом и потому отмеченная особым благородством авторской интонации.

Нина Цыркун

Жизнь как сюжет

Александр Хван пригласил на главную роль студента Андрея Плетнева в фильме «Дюба-дюба»[1] Олега Меньшикова, ровно десять лет назад уже сыгравшего одного студента в зоринско-козаковских «Покровских воротах» — водевильно-лирической реконструкции предоттепельной поры. Спокойно, друг-читатель: я не собираюсь вызывать дух зарождающегося шестидесятничества, тем более что придется потревожить другие неустанные тени. Но никак не обойтись без воспоминания о том давнем фильме, хотя бы потому, что бросается в глаза контраст внешнего рисунка ролей двух сверстников, двух студентов, двух «типичных представителей» и героев своего времени. Там, на старте «оттепели»,— улыбчивый, веселый, добрый, открытый, беспечный. Здесь, в наши дни,— мрачноватый, загадочный, хладнокровно готовящий преступление. Но различие характеров, в сущности, неважно; оно вообще совершенно случайно. Характерно другое: в «Покровских воротах» был студент-историк, в «Дюба-дюба» — сценарист-вгиковец. Историк, оказавшись свидетелем неких событий, как полагается хронисту, из дали будущего описывает, ностальгически резюмируя, былое. Драматург, опять же в духе своей профессии, сочиняет для себя жизненный сюжет, становясь сам себе демиургом.

В этой смене персонажей что-то есть. Хотелось бы написать трактат о моде на профессию как зеркале эпох. «Что-то физики в почете, что-то лирики в загоне». А то наоборот. Эпохи страстного предвкушения будущего привилегируют историю как науку и вид деятельности; историк становится ключевой фигурой времени. Последний всплеск ажиотажного спроса на историю пришелся на период перестройки. И улегся, войдя в берега средненормального интереса, причем к событиям больше отдаленным, чем приближенным к нам, что символизирует ориентацию на нескорое пришествие новых желаемых перемен. Не успев ничего как следует объяснить, история враз всем надоела обвалом информации, от которой уже пошла изжога. А может быть, отныне и на нас распространился диагноз Фрэнсиса Фукуямы и мы присоединились к прочему человечеству, живущему в ситуации «конца истории».

Так или иначе, не историк является сегодня персоной, воплощающей дух времени и злобу дня. Скорее, тот, кто реально занимается собственным жизнеустройством без особой оглядки на социальный контекст и изнуряющей рефлексии. В этих условиях предвосхищается конъюнктурный спрос на составление личных жизненных программ, на, так сказать, жизненный дизайн. Соответственное умение превращается в товарный эквивалент.

«Я могу придумывать»,— это интеллектуальное

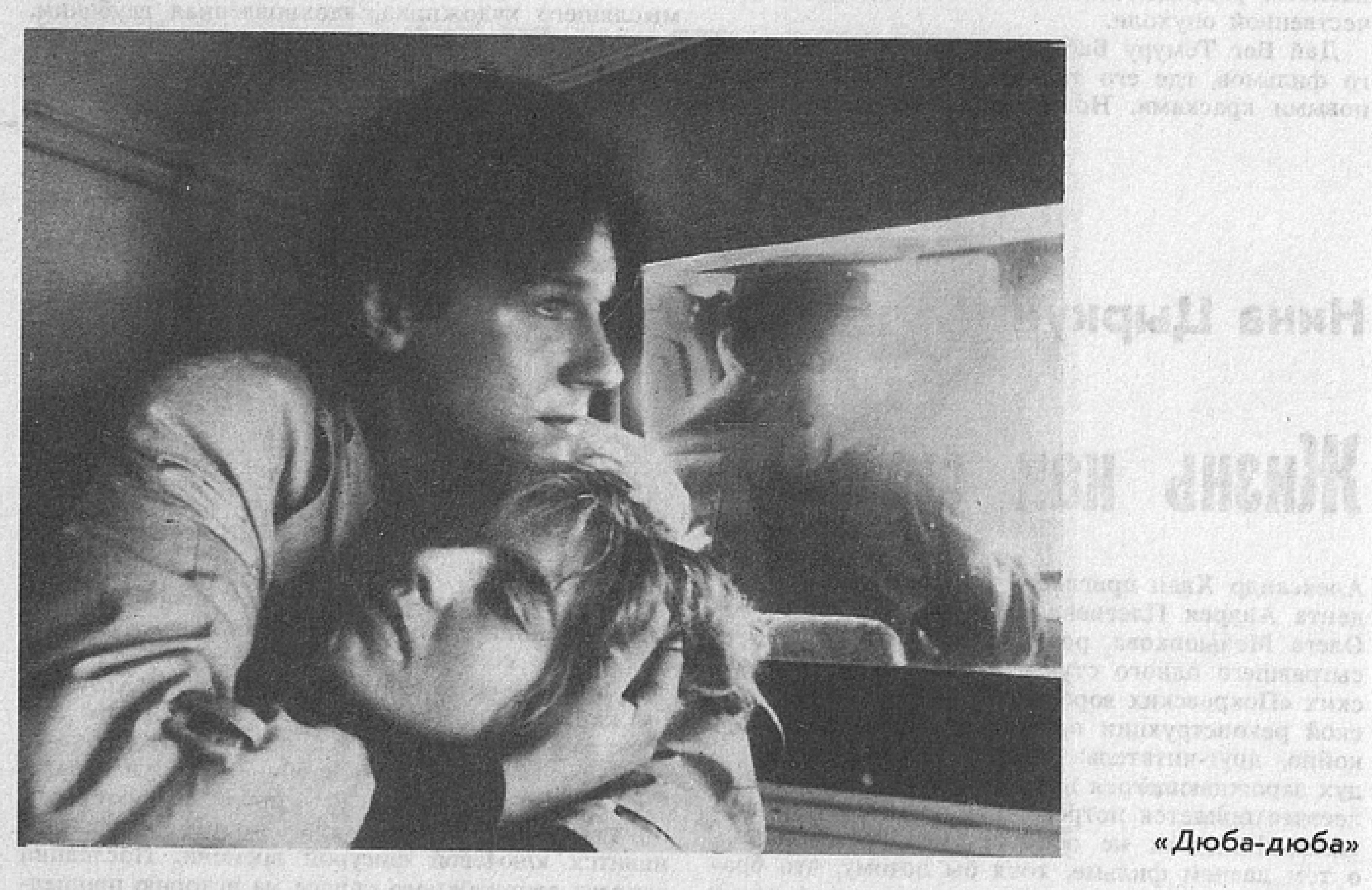
«Дюба-дюба»
Сценарий П. Луцика, А. Саморядова. Постановка А. Хвана. Оператор А. Сусеков. Художник Г. Широков. Музыка Г. Малера и П. Чайковского. Студия «АСК» и «Интеркросс» при участии Киностудии имени М. Горького. 1992.

[1] Режиссер А. Хван получил за фильм «Дюба-дюба» Приз кинопрессы за лучший дебют 1992 года.

вложение Андрея, с которым он заявляется в фильм, его рыночный «товар», гарантирующий определенный дивиденд и обеспечивающий некую правовую автономию. Ибо придумывать, сочинять — значит, признавать над собой свои законы. И ежели сюжет придумывается для самой жизни, законы эти становятся жизненным руководством, перетекают из сферы эстетики в область этики. «Сам себе буду царь и солдат»,— постановляет Андрей, окончательно уяснивший полную свою ненужность в макросоциальном контексте и оттого полную от него независимость. Соответственно, некая перспектива, историческая цель, служащая в упомянутые эпохи эрзацем цели жизни (без которой как бы и невозможно быть), должна смениться некой персональной смысложизненной задачей. Должна, ибо буржуазный способ жизни как проживания («Смысл жизни в том, что она проживается»,— сказал Людвиг Витгенштейн) звучит для российского уха дико. Легче всего придать жизни видимость вожделенного смысла, выявив в ней сюжетность. Или сюжетность придав. Став кузнецом своего счастья. Но тяжкий млат, как оказывается по фильму, кует булат. От которого сам и погибнешь. Обыкновенный инстинкт самосохранения взывает к осторожности, и потому неизбежны сомнения. Все же... На свой страх и риск... Хорошо бы испросить санкцию. И тут на сцену является призрак третьего студента, юриста. В роли адвоката — Георгий Тараторкин, сыгравший Родиона Раскольникова в «Преступлении и наказании» Льва Кулиджанова, учителя Александра Хвана. Андрей, обращаясь за советом к этому человеку уже не первой молодости, называет его Егором. Здесь сквозит намек на имя самого актера (Георгий), выступающего медиумом, связующим звеном двух персонажей, возникает референция к классическому русскому гуманизму, от которого, как видно, никак нам не оторваться — он намертво въелся в подсознание.

Связи вроде этой вычитываются как бы сами собой: фильм наполнен ключевыми словами, сквозными мотивами, литературными и кинематографическими аллюзиями и цитатами, которые складываются в свой, внефабульный, контекст и выводят в ассоциативную бесконечность. Смыслы выявляются не в самой по себе уголовной истории, а в ауре, возводящей ее в трагедийный масштаб. Вместе с тем не названные, не обозначенные прямо, осязаемо, эти угадываемые смыслы придают фильму необычайную легкость, воздушность. Мотивы, намеки, действующие на расстоянии друг от друга, не сцепливаясь, блуждают в пространстве фильма, создавая ощущение свободы. Тут отсутствуют тяжеловесная серьезность и лихой надрыв, а общая интонация приобретает удобоусвояемую мелодичность шлягера. Структура повествования заглушает, гасит то действительно страшное, что в нем содержится. В сущности, откровенное насилие, которого в фильме много, уже никого не испугает — оно выявлено, оно привычно, оно буднично и неинтересно. Страшное в фильме — зарождение метафизики насилия, и как раз оно-то затеривается в посторонних, второстепенных деталях, превращается в едва заметное движение мысли.

Кульминационная точка — принятие решения

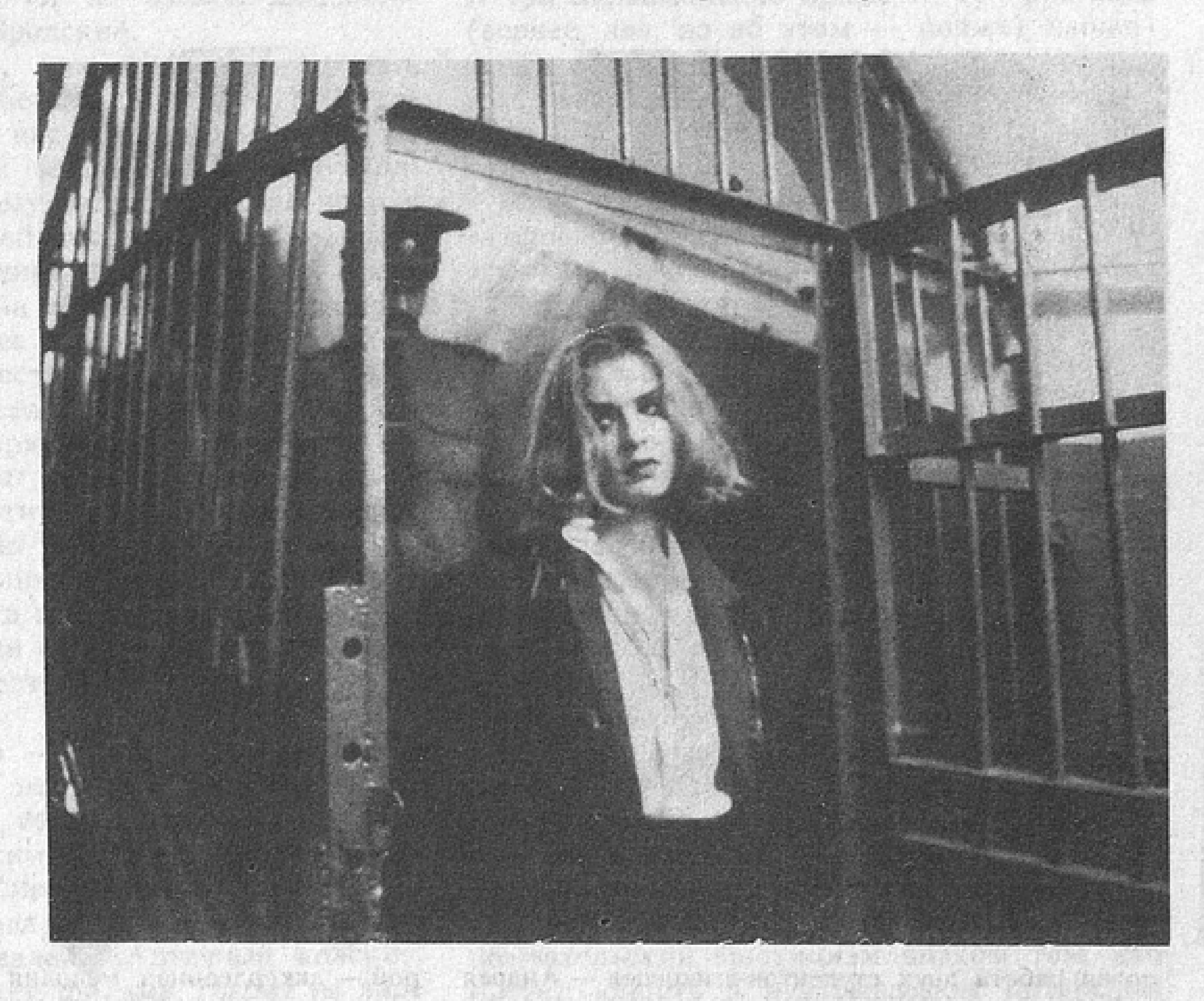


«Дюба-дюба»

о добывании денег разбоем как незначительная деталь растворяется в мелодии гитарного перебора в четыре руки. Эпизод пытки, где Андрей фигурирует в маске, придает ей карнавальную ирреальность, театральность и отсылает... ну хотя бы к «Фантомасу». Поэтому пугают, а нам не страшно. Среди вещей в квартире жертвы мелькает проспект фильма Хвана «Доминус» — внимание, зритель, это всего лишь киношка! И само название фильма определяет его построение: доминанта повествования — простенькая мелодия песенки «Дюба-дюба-дюба...». Ужасное говорит на языке невыносимой легкости бытия.

больно-сострадательное. Любовь ли движет сюжет? Бог ее знает, может, когда-то была и любовь, но Меньшиков ее не играет. Больше того, когда план похищения удается, Андрей с ужасом спрашивает себя: «Зачем я ее привез? Ведь я на нее смотреть не могу! Чего я с ней делать-то буду?»

И тогда совершенно ясно выходит на поверхность подоплека событий, о которой сигнализировало появление Егора: сюжет-то сам по себе — не бред любовного очарования, не гуманный порыв, а вот это самое, сформулированное в известной книге: «Тварь ли я дрожащая или право



«Дюба-дюба»

Из этой же серии и актерское присутствие Г. Таraторкина. Егор ведет себя, как свойственно духам на спиритических сеансах: совет звучит неопределенно, его приходится толковать, как хочется. А хочется так, как задумано Андреем по сюжету.

Сюжет придуман дерзко, но довольно примитивно. Это, в сущности, студенческий эскиз, типовой проект фольклорно-романтического повествования: похищение невесты из плена. В предлагаемых обстоятельствах — из женской колонии. Девушка Таня, разумеется, не злостная преступница, а запутавшаяся жертва среды: медсестра, по сердечной склонности доверившаяся негодяю, которому она нужна была как добытчица наркотиков. Соответственно, идея сюжета (без идеи в студенческой работе, наверное, нельзя?) — миссия интеллигента по отношению к заблудшей, но чистой душе, опять же в каноне отечественной классики, нечто гаршинско-купринское, сердо-

имею...» Андрей сам себе ненавистен становится, когда, выйдя первый раз «на дело», оказывается «тварью дрожащей» — не смог он этого, прячущего деньги в носок, раскурочить, размяк как-то. Никто из персонажей никаких таких слов, естественно, не произносит (про тварь и прочее), они бы просто в горле у них застряли. Но в фильме вообще ничего существенного словесно не артикулируется, а становится предметом видения.

В беседе с Ириной Шиловой для «Киноведческих записок» Александр Хван говорил о своем понимании кино как коллективного сновидения, более реального и истинного, чем сама реальность, «ибо это — реальность в которой подведены итоги». По итогам получается, что Таня, в сущности, Андрею не нужна: любовный мотив весь остается в скорлупке мелодраматической фабулы, это всего лишь миметический знак — как деньги старухи процентщицы, спрятанные Родей Раскольниковым под камнем, которых он так и не взял. (И они

даже попортились. А девушке срок набавят. По сценарию она и вовсе кончает жизнь самоубийством.) Тем не менее, Андрей, пленник своего сюжета, закованный фильмом, доигрывает его до конца, до кровавой точки.

И когда все кончается, ловишь себя на мысли: а не разыграли ли тебя со всеми этими страстями-мордастями, которые есть только сон, взывающий к толкованию не самих его событий, а подающего сигналы подсознания, в котором вершит коловращение один и тот же нерешенный вопрос? Не есть ли все это сон, игра воображения, курсовая работа двух студентов-вгиковцев — Андрея и Виктора, как бы представительствующих от лица авторов сценария — Павла Луцика и Алексея Саморядова, разыгранная при участии Александра Негребы (Коля, Танин любовник), одного из авторов многозначительного триллера на тему криминализирующейся интеллигенции «За день до...»? Чем это фантастическое построение реальнее того видения, которое пронизывает, вспарывает ткань сюжета Андрея — этих проходов в шелковой лиловой сорочке на фоне такой яркой, такой живой зелени, этого силуэта Нью-Йорка? Все сон, открывающий возможность разной жизни, лента Мебиуса сновидений. А между жизнью одной и другой — аэропорт, чистилище, отделяющее ад от рая. Не там ли, в райском том саду привиделся этот уголовный кошмар среди родимых осин? Но только та, другая жизнь эпиграфом к которой — аккордеонная мелодия «Хелло, Долли» — не есть ли это «Америка» Свидригайлова, настигшее возмездие, вечный сон, где подведены все итоги окончательно и бесповоротно, где нет нужды сочинять себе сюжет, равняться с творцом, ибо смысл жизни — в ее проживании? Не более того.



«Дюба-дюба»

М. Трофименков

Опыт о шляпе

В 1971 году в стихотворении «Натюрморт» Иосиф Бродский написал строки, тревожащие и непонятные, истинность которых столь же очевидна, сколь недоступна прозаическому пересказу или философскому объяснению:

Преподнося сюрприз
суммой своих углов,

вещь выпадает из
миропорядка слов.
Вещь не стоит. И не
движется. Это — бред.
Вещь есть пространство, вне
коего вещи нет.

Идеальное подтверждение талантливых и несправедливых упреков, брошенных Бродскому Эдуардом Лимоновым: «поэт-бухгалтер», автор «каталогов», «недвижимый философствующий автор», который обозревает панораму вещей. «Я не люблю людей»,— признается сам Бродский.

Что возразить, как прокомментировать «Натюрморт», избегая общих мест? Общее место номер один: нас окружают вещи. Общее место номер два: вещный мир легко поддается остроумному анализу с точки зрения социальных связей господства и подчинения (когда Бодрийар писал «Систему предметов», эта истина еще не вошла в стадию инфляции). Общее место номер три: кинематограф — искусство реальности, искусство вещей. Общее место номер четыре: гений кинорежиссера поверяется способностью найти вещный эквивалент миру идей, миру трансцендентного, мистического потустороннего, божественного. Ни одно из этих клише не подразумевает вопроса «Что такое вещь?» Вещь, как точка в геометрии, не поддается описанию. Темный ответ, как сивилла, дает Бродский: «Вещь есть пространство, вне коего вещи нет».

Один кинокадр — потрепанная, широкополая шляпа на неприбранной постели — в основе этого текста, кадр из фильма молодого независимого режиссера из Портленда Гаса ван Сэнта, прочно вошедшего за два последних года в номенклатуру международных фестивалей. «Аптечный ковбой», герой одноименного фильма, грабит на заре семидесятых аптеки в американской глубинке в компании таких же, как он, оторвавшихся наркоманов. Потом, после смерти спутницы от овердозы, успешно завязывает, работает на заводе, потом — получает пулю в живот, его везут в больницу: вот и все содержание этой гиперреалистической (шоссе, телевизоры, ампулы, станки), холодной, чуть разреженной галлюцинациями героя драмы, где мелочи наркоманского быта воссозданы режиссером со спокойным и мощным пластическим чувством. Все вещи на экране равны сами себе. Все, кроме одной: потрепанной широкополой шляпы на неприбранной постели. Шляпа это не шляпа.

Наркоманы суеверны. В сумеречном безделье, перед выходом на дело, они плетут бесконечный и бессмысленный разговор о приметах. Приметы — единственное, что связывает их (пусть на ублюдочном, наивном уровне) с миром потусторонним. Традиционные связи уже не работают в Портленде телевизоров и ампул, где старый всепонимающий священник лечит души прихожан героином и опиумом. Зрителю приходится минут десять выслушивать легенды, почему нельзя «аптечным ковбоям» держать в доме собак, смотреть на оборотную сторону зеркала и бросать шляпу на кровать. И три наркоманские приметы, три рассказа (вернее, два, но об этом — позже) неожиданно оборачиваются философским трактатом, рассуждением о трех уровнях символического существования вещи в современном кинематографе.

Итак, собаки... Здесь все просто: примета определена драматическим личным опытом «ковбоя». Завели в доме симпатичного щенка, брали с собой на дело, он сбежал из машины, попал в руки копов и привел их в наркоманский притон. Хозяева отправились в тюрьму, а щенка усыпили. Это уровень простой реалистической драмы, простых, земных чувств и реалий.

Зеркала... «Ковбой» пускается в страстный, «мистический» монолог о дверях в иной мир, о возможности увидеть будущее, о злых двойниках. Жана Кокто, утверждавшего, что через зеркала нас посещает смерть, он, конечно, не читал. Да и для понимания самих наркотиков, как «дверей восприятия», по Блейку и Джиму Моррисону, культуры не хватает. Эта примета — проявление, так сказать, кухонного мистицизма неофита, краем уха слышавшего о дао и Кастанеде, зато насмотревшегося по телевизору фильмов ужасов. Такой полуинтеллигентный, полуобывательский мистицизм знаком тем, кто провел юность в незабываемом питерском «Сайгоне» (где силен был элемент вульгаризованного православия) и подобных ему грязных и прекрасных лабораториях Великой Альтернативы во всех концах света. Знаком он и тем любителям «духовности», кто видел многочисленные фильмы, претендующие на насильственное просветление несчастного зрителя, фильмы о Смерти, Жизни, Творчестве, Судьбе и Боге. В России такого рода фильмы, и удачные, и неудачные, объединяли под маркой «пост-тарковского» кинематографа. Зеркал в них хватало, как хватало дрожащего пламени свечей, распахивающихся окон, полуразрушенных церквей, развевающихся занавесок, ревущего ветра, бурного океана, клубящегося тумана, в общем, всего того класса вещей и явлений, за которыми в массовом сознании закрепилась

монополия на трансцендентность. Если фильм о церквях, зеркалах и свечах, он о Боге, о духовном опыте. А если о шляпах, недокуренных сигаретах и смятых простынях, то о плотской повседневности. Вещи, обслуживающие земной путь человека, в этих фильмах калечились, выбрасывались на свалку, унижались. Вещь была не достойным соперником человека в его борьбе за свободу (как в романах Генриха Бёлля), а чем-то лишним, подлым, греховным. Андрей Тарковский был, возможно, единственным в мире режиссером, который, используя традиционно «символический» класс предметов, создавал шедевры, свободные от расхожих представлений о «духовности». Только он мог снимать и церковь, и морозное окно, и постапокалиптическое кладбище вещей так, словно снимал их первым.

К этому же классу предметов и явлений относятся не только свечи-зеркала, запечатанные христианской, мистической, почвенной или романтической традицией, но и многие порождения XX века. Несколько лет назад Михаил Эпштейн назвал их на страницах «Искусства кино» кенотипами: «кенотипичность... жизненного явления обнаруживается в его мгновенно угадываемой символической емкости, в обилии метафор и аналогий, сопровождающих процесс его общественного осознания». Их девальвация стремительна и потому не так раздражает: словно спрессованный в двадцать-тридцать лет конспект девальвации сакральных для средневековой, скажем, культуры вещей. Например, моторизованные ангелы смерти в «Орфее» Жана Кокто — гениальное откровение поэта. Мотоциклы «беспечных ездоков» Дениса Хоппера — символ альтернативы 1960-х годов. А в наши дни мото-символика, в лучшем случае, воспоминание об эпохе «бунтовщиков без причины» («Бойцовская рыбка» Копполы), а в худшем — свидетельство безнадежного прозябания режиссера в мире отработанных смыслов. Та же самая беда приключилась с метрополитеном. Нисхождение в урбанистический ад, одиночество в толпе, постапокалиптическое убежище — интересно, сколько начинающих режиссеров в мире уже сняли спрессованное часом пик стадо на эскалаторе, уже отыграли или еще отыграют эти псевдофилософские спекуляции? Люк Бессон снял лихой рок-н-ролльный фильм «Подземка», но тем самым закрыл (открытую, кстати, не им, а Хулио Кортасаром) интерпретацию метро как новых катакомб постпанка. Но наверняка появятся унылые метростроевские притчи с философствующими Диогенами из подземных каптерок. Портняжные манекены — тоже неплохой символ механистичности нашего бытия... «Дурно пахнут мертвые слова»,— писал Николай Гумилев. Мертвые вещи пахнут не лучше.

И наконец, шляпа, та самая шляпа Гаса ван Сэнта, которую нельзя бросать на постель, когда идешь грабить аптеку. «А, собственно говоря, почему?» — вступает в разговор кто-то из приятелей. И тут «ковбой» запинается, пытается подыскать в небогатом словарном запасе нужное слово, а потом отмахивается от собеседников: нельзя, вот и все, иначе случится несчастье. И взбалмошная девчонка, которой всегда урезают дозу, решает доказать, что приметы — чепуха. И наступает тот самый кадр. Кадр, от которого пробегает мороз по коже. Кадр, с которым входит в фильм дыхание смерти, дыхание рока. Происходит непоправимое, потрепанная бархатная шляпа ложится на неприбранную постель, и рутина наркоманской, но худо-бедно размеренной жизни превращается в кошмар разрушения. И первой погибает та самая неосторожная девчонка. Вопреки всей предшествующей фотореалистической фактуре фильма самый рациональный зритель понимает, что шляпа на кровати — один из самых страшных кадров современного кино. Этой примете, и этому кадру, и этой зрительской реакции нет объяснения — дело не в скудности фантазии «ковбоя». Ей нет объяснения на уровне кухонного мистицизма свечей и зеркал, поскольку, в отличие от них, для массового сознания шляпа не может нести в себе божественного знака. Но только на уровне слов, а поскольку «вещь выпадает из миропорядка слов», то Гас ван Сэнт говорит здесь о великой тайне кинематографа, способности показать через бытовой пустяк, истертую деталь непознаваемость человеческого бытия. У шляпы или чашки кофе то преимущество, что символический смысл наполняет их исключительно в силу гения режиссерского взгляда, а зеркало или свеча волокут шлейф ассоциаций «помимо своей воли».

Если Тарковский был единственным, кто обновлял своим взглядом традиционно символический ряд предметов, то Вим Вендерс единственный, кто воплотил на экране реальную связь, реальную иерархию символического ряда и ряда повседневного, создал (если исходить из рожденной «новой волной» теории о том, что любой фильм — развернутая метафора киноизображения) универсальную притчу о символе и предмете — «Небо над Берлином». Снимать ангелов! Что может быть претенциознее? Представьте себе

дебютанта, подающего на «Ленфильме» заявку на фильм о падшем ангеле. Ставлю сто против одного, что это будет очередная вариация на тему порывов ветра и мистически гаснущего электричества. Но ангелы Вендерса в мешковатых пальто пригородных клошаров, впитывая в себя миллионы человеческих голосов, чувств, реакций, проходя сквозь стены библиотек, ограды кинопавильонов и салоны летящих авиалайнеров, мечтают об одном: ощутить холод берлинского рассвета, чтобы согреть руки о чашку кофе, затянуться сигаретой, почувствовать боль, увидеть цвет, узнать цену денег. Они оборачиваются на окрик «Эй, ангел», обращенный к незадачливой акробатке, забыв, желая забыть, что невидимы, мечтая попасть в плен тысяч повседневных мелочей, раствориться в них. Именно раствориться: Вендерс убежден, что ангел скрыт в каждом недопитом бумажном стаканчике кофе, в рюмке виски, а очередной павший только что продал на углу двух нью-йоркских улиц ржавые доспехи, брошенные ему с вертолета. «Небо над Берлином» — мостик между черным последним пафосом Тарковского, не боявшегося снимать ангелов в ангельском обличье, и мистическим гиперреализмом молодого американского кино.

Последний фильм Вендерса «На край света» можно определить как «Жертвоприношение», снятое Спилбергом. И если увлечься фигурными определениями в духе раннего Годара («фильм X, снятый Y-м») и соблюсти постмодернистскую любовь к кичу, то как не назвать моего любимого американского фантаста Роджера Желязны. Его многотомные «Хроники Амбера» пропитаны тем же чувством мистического потенциала глупой вещи, что и фильмы Гаса ван Сэнта. Если угодно, это эпопея Толкиена (любимая книга мистически настроенного «Сайгона»), пересказанная языком Раймонда Чэндлера. Его герои, наследные принцы расположенного вне времени и пространства города Амбер, как и положено принцам, гуляют магическими лабиринтами, сражаются с черным войском Двора Хаоса и рубятся заветными мечами предков с призрачными всадниками на огненных конях. Но при этом принцу Корвину, ослепленному братом-соперником и брошенному в подземный каземат, верный трубадур приносит тайком блок «Салема» и бутылку виски. Полубоги, как ангелы Вендерса, ездят по Нью-Йорку, играют джаз и по-земному спят с земными девушками. Именно смесь псевдосредневековой символической дребедени и дребедени повседневной придает высокопарной космогонии Желязны завораживающую убедительность.

«Небо над Берлином» посвящено трем «ангелам во плоти»: Андрею, Ясудзиро, Франсуа. Тарковскому, Одзу, Трюффо. Немецкий ум Вендерса тяготеет к безупречной гегелевской триаде. Тарковский — опора на небесах, Одзу — на земле, Трюффо — тонкая связь духовного значения и материи. На самом деле, озарений в духе «шляпы наркомана» в современном кинематографе немного, и происходят они в самом неожиданном контексте. Кажется, в барочном мире Серджо Леоне нет места предмету как таковому: все — лишь оперная декорация, мистицизм карнавален и смерть обратима. Но вспомните жесткую гангстерскую сагу «Однажды в Америке», вспомните, как дыхание иного скользит сквознячком в мире изжеванных сигар и мятых шляп, верных револьверов и фаллических пулеметов Томпсона. Нудль-Лапша идет по пустому шоссе 68-го года, идет, с сорокалетним опозданием добравшись до завещанного ему мертвецом чемоданчика с добычей. Музыкальная фраза, почти овеществленная операторской работой Тонино делли Колли, летит ему в лицо, вдоль и дальше, а рука — вверх, в защитном жесте, чтобы закрыться от сорокалетней памяти смерти и мести и поймать в бейсбольном рефлексе жалкую тарелочку фризби. Почему именно фризби, эта деталь земного рая калифорнийских пляжей и тусклых российских пригородов, очутилась в руке Нудля, логически не объяснить. Как не объяснить логически:

Пролетает, брызнув в ночь огнями,
Черный, тихий, как сова, мотор.
Тихими, тяжелыми шагами
В дом вступает Командор.

Вопрос, как передать в кинематографе «шаги Командора», как сымитировать единственную неимитируемую реальность, реальность смерти, остается без окончательного ответа. Снимать реальную смерть, как Вендерс в «Молнии над водой»? Пустые поля и дома, из которых изъяты обитатели, как Г. Шенгелая в «Путешествии молодого композитора» (прием, который повторяют О. Борецкий и А. Негреба в своем режиссерском дебюте «За день до...»)? Или раскрашивать актеров в красный и синий цвет, как Годар в «Безумном Пьеро»? И здесь подлая, ничтожная вещь способна передать трагедию человеческого существования. Шесть лет назад снимал свое завещание «Умерший» последний из могикан американской киноклассики Джон Хьюстон. Ни слова о смерти, ни одного высоко-

парного слова вообще, но когда в финальных кадрах появятся ночные кладбища под луной, ледяная тоска уже владеет зрителями, мы уже знаем, что все будет плохо, очень плохо, как знаем это, увидев шляпу «аптечного ковбоя». А на экране — бесконечный рождественский ужин в богатом дублинском доме, ритуальные поцелуи и вопросы о здоровье, воспоминания и поклоны. И — черные мужские костюмы, платья, индейка на столе, бокалы, тарелки, вилки, ножи, первая перемена блюд, вторая. Еда и посуда, и смерть в каждом стакане, каждой тугой салфетке.

Бродский, с его удивительным ощущением вещи, выпадающей из «миропорядка слов», словно видел этот фильм за 25 лет до создания, когда писал в раннем стихотворении «Холмы»:

Смерть — это все мужчины,
Галстуки их висят.

Целомудрие и жестокость вещи объединяет шляпу ван Сэнта, галстуки Бродского, сигареты и кофейные чашки Вендерса, викторианский фарфор Хьюстона. Можно ли, помимо эмоциональных, но неопределенных объяснений в любви к предмету, найти философскую эстетическую, идеологическую базу для *такого* искусства?

Это не сюрреализм, признававший только вещь-мутант.

Это не поп-арт, признававший вещь только как социальный знак.

Это не гиперреализм, признававший только немую, величественную вещь.

Сколько бы мы ни перебирали школ и течений, ни одно из них не даст ответа на поставленный вопрос. Речь идет о некоем онтологическом свойстве кинематографа в целом, и обратиться поэтому надо к теоретикам, осмысливавшим такие свойства.

Известно, что Андре Базен наделял фото-, а затем и киноизображение почти мистической способностью не просто замещать реальность, но принимать на себя ее характеристики, «мумифицировать» предмет. Фотография и фильм не изображают предмет. Они и есть он сам. Обычно в отечественной литературе эти утверждения Базена служат доказательством его бескомпромиссной, даже чрезмерно восторженной приверженности «реализму». Но сформулировав аксиому реальности для кинематографа, Базен интерпретировал ее специфически, точнее говоря, мистически. Изображение выполняло для него важную метафизическую миссию: обнаруживало связь между вещным и потусторонним миром. «Кино — покрывало Вероники на лике человеческого страдания»,— писал Базен в одной из глав своей знаменитой книги «Что такое кино?», как раз одной из тех глав, которые на русский язык предпочитали не переводить. В комментариях к трудам Базена обычно лишь мельком упоминалось о католических интеллектуалах Эммануэле Мунье и Жаке Маритене, конечно же, пытавшихся увести его в сторону от реалистической тропы. А между тем ученик Базена, критик и режиссер Жак Ривет в посвященной Роберто Росселлини статье («Кайе дю синема», 1955, № 47) буквально связывал теорию Базена с католицизмом: «Росселлини не только христианин, он католик; а это значит, что он — плотский до неприличия... Что наше тело также участвует в Божественной тайне... не всем по вкусу, и в этой догме, которая делает из плотского присутствия один из своих столпов, есть конкретный, весомый, квазичувственный смысл материи и плоти, который противен абстрактным рассудкам». Вот он ответ: для «новой волны» кинематограф был такой же религией, как и католицизм, и столпом этой религии изображения было «плотское присутствие» простой вещи. Эрик Ромер, еще один критик из ближайшего окружения Базена, писал: «Гений кино заключается в том, чтобы суметь открыть столь тесный союз и вместе с тем столь бесконечную дистанцию между царством тела, его плотью и царством духа» («Кайе дю синема», 1953, № 25). В его критическом творчестве не раз повторяются, как рефрен, слова: «Вещи есть то, что они есть, и обходятся без нашего взгляда». Для него и для Ривета кинематограф в целом оказывался метафорой католического отношения к миру вещей, метафорой тайны инкарнации: «Мы не можем покинуть центральный круг, забыть основополагающий рефрен, подхваченный хором: что тело — это душа, другой — я сам, объект — истина и послание...» Любой объект — вплоть до «шляпы наркомана» и недопитой чашки кофе.

Автор этих строк — не католик, более того, человек совершенно светский. Он вовсе не хочет доказать, что только вооруженный самым передовым католическим учением кинематограф достигнет тех высот, которых достигали Трюффо, Тарковский, Вендерс и молодой портлендский режиссер Гас ван Сэнт. Вовсе нет. От режиссера требуется приверженность только одной религии: религии кинематографа, религии взгляда, и тогда в простой грязной шляпе, брошенной на неприбранную постель, можно разглядеть Ад и Рай.



Этторе Скола: погода на завтра

Поначалу кажется, что Этторе Скола может снискать звание художника «времен застоя», поскольку по парадоксальному стечению обстоятельств советский прокат к нему благоволил. Началось все это в 1975 году, когда родной Московский МКФ потеснил именитых лауреатов и одну из бессчетных своих главных премий дал неизвестному в отечестве итальянскому режиссеру. Картина Сколы «Мы так любили друг друга» по праву победителя вышла в прокат. По-видимому, сработал имидж продолжателя «традиций неореализма», охранявшегося в нашем отечестве столь же ревностно, что и реализм с приставкой «соц». Но все это продолжалось недолго. И вот уже «ИК» напечатало менторскую статью «Скромное обаяние интеллектуала» О. Шушкаловой, едва ли не презрительно (высокомерно, это уж точно) аттестовавшую героев «Террасы».

А чуть позже, когда застой переходил в стагнацию, уподобившись разбуженному посередь зимы медведю, Юрий Нагибин отплевывался от «Бала» Этторе Сколы, на который его, несчастного, затащили.

Впрочем, скоро настала перестройка, и на экраны бывшего СССР начали выходить один, другой, третий фильмы Сколы, прошла (ограниченная) ретроспектива картин режиссера, пошли первые нетенденциозные статьи о нем...

Перестройка-то, конечно, настала, но до монографии или сборника дело не дошло.

Но как бы там ни было, как ни актуально звучит чуть ли не каждая фраза «Террасы» на фоне наших сегодняшних дискуссий, не за ради нашей погоды снимал Скола свои фильмы. Пусть в «Террасе» мелькают портреты Сталина и имя Жданова и прочее, скромные ее интеллектуалы уже тем хороши, что грех Нарцисса им абсолютно чужд (чего они от души желают нашим интеллигентам).

Они привыкли жить на собственном пятачке своего — итальянского — дворика или там террасы по-над ним. Но пусть он мал и тесен, этот пятачок, а пустопорожние журфиксы въелись героям в печенки,— странное дело! — бесконечные разговоры в «Террасе» имеют свойство некоей оптической фонограммы. Они резонируют, аукаются, находят отклик. Недаром столь тщательно авторы «Террасы» Адже (Андженоре Инкроччи), Скарпелли (Фурис Скарпелли) и сам Этторе Скола выверяли диалоги будущего фильма, а жюри Каннского кинофестиваля на премьерном показе «Террасы» в 1980 году присудило им премию именно за лучший литературный сценарий и диалоги. Бесспорно — и это было понято сразу же многими,— «Терраса» обладает своего рода художественной акустикой. Она по-своему соотносится с творчеством самого автора, Этторе Сколы, органично вписываясь в его индивидуальную эволюцию. Но именно «Терраса» Сколы является средоточием важных смысловых линий и всего послевоенного итальянского кино: от неореализма до 80-х годов.

В фильме словно смыкаются две траектории — малая и большая, индивидуальная и общая. Этторе Сколы и итальянского кино. Времени и его художественного хронографа.

Итак, Первый приз IX Международного кинофестиваля в Москве был присужден фильму «Мы так любили друг друга» (1974). И хотя за десять лет режиссерской работы Сколой был снят добрый десяток фильмов, имя его тогда еще не было широко известно.

Позднее, в одном из интервью, Этторе Скола скажет: «Реализм меня интересует в той мере, в какой я являюсь наследником неореализма». Для столь весомого утверждения у автора были свои основания. Творческая биография режиссера, которому ныне за шестьдесят, поверялась хрестоматийными вехами национальной истории. Падение фашистской Италии, война и Освобождение пришлись на пору возмужания подростка. Переехав в годы перелома с Юга в Рим, Скола стремительно принимается за работу. На исходе 40-х годов семнадцатилетним журналистом он пишет тексты радиоскетчей для набиравшего тогда известность Альберто Сорди. Следующее десятилетие вплоть до начала 60-х годов отмечено столь же интенсивной деятельностью Сколы как профессионального кинодраматурга. Ему принадлежат сценарии более пятидесяти картин тех лет. В середине 60-х годов, не порывая с драматургией, Этторе Скола выходит на съемочную

площадку в качестве режиссера. Эта его деятельность перерастет национальные границы десять лет спустя.

«Мы так любили друг друга» вписывались в круг картин ностальгической тональности, где прошлое в пределах конкретных человеческих биографий романтизировалось и поэтизировалось. Герои фильма — трое друзей-фронтовиков — люди военного времени. Внутренняя ретроспективность, оценка настоящего через эту призму приобретают у Сколы характер творческой программы. Каждый из последующих фильмов режиссера будет задуман и осуществлен как некое подведение черты — черты итога. В фильме «Мы так любили друг друга» этой чертой оказывались возмужание и зрелость героев, а также три десятка лет, прошедших с тех пор, как кончилась война.

Между героями Сколы вполне мог бы состояться такой диалог: «Мы так любили друг друга...» — «Когда?» — «В лучшие годы нашей жизни». При всей своей гипотетичности подобная перекличка с названием послевоенного фильма Уильяма Уайлера здесь далеко не случайна.

Цитатами и реминисценциями — и уже совершенно несомненными — пронизаны все фильмы режиссера. Само название фильма — цитата из популярной в Италии песенки, введенной в сюжет. Ее пели герои в пору своей молодости, но, к их удивлению, поют ее и нынешние молодые. Тема преемственности поколений неразрывно связана — по Сколе — с темой памяти, к которой в первую очередь и апеллирует фильм.

Линия одного из друзей — смешного экспансивного чудака Николы Палумбо — очень важна для понимания не только авторского замысла, но и кредо всей жизни Сколы. Еще с послевоенной юношеской поры герой влюблен в национальный кинематограф, в золотой его век — неореализм. Кумир Палумбо — создатель «Похитителей велосипедов» Витторио Де Сика. В телеконкурсе по истории национального кино он получает возможность обратиться напрямую к своему кумиру — ведь вопрос викторины касался «Похитителей велосипедов». И в фильме действительно появляется Витторио Де Сика в роли великого Де Сика: за несколько месяцев до смерти мэтра Скола успевает снять на пленку и ввести в сюжетную конструкцию своего фильма кадры с изображением живого классика итальянского кино.

В одном из эпизодов картины пара других персонажей — Лючана и Антонио, которые не виделись много лет,— случайно сталкиваются на улице — благодаря пробке, возникшей из-за съемок в Риме очередного фильма. Этими «очередными» съемками оказываются сцены у фонтана Треви — из «Сладкой жизни» — с участием Марчелло Мастроянни и Аниты Экберг. Воспроизводя знакомые мизансцены, датированные 1959 годом, снимая режиссера фильма Федерико Феллини, Скола реконструирует в собственной ленте эпоху создания кинопроизведения, заслужившего титул классического.

Самому Этторе Сколе понадобились долгие годы упорного труда, восхождения к зрелости, к обладанию сложившимся языком, чтобы сполна реализовать себя именно в нынешнем кинематографе — кинематографе рубежа своей столетней истории. Ибо творчество Этторе Сколы по природе антологично.

На заре XX века Велимир Хлебников писал в «Зангези»: «Строевая единица, камень сверхповести — повесть первого порядка. Она вытесана из разноцветных глыб слова разного строения. Таким образом находится новый вид работы речевого дела. Рассказ есть творчество из слов. Зодчество из «рассказов» есть сверхповесть. Глыбой художнику служит не слово, а повесть первого порядка».

Введенная в композицию художественного произведения традиция развития искусства — будь то поэзия, проза или кино,— вступает в прихотливые связи с текущей действительностью. Вот почему творчество многих авторов не поддается расшифровке вне традиции искусства, на полях которой они выстраивают собственные произведения. Вне этого культурного контекста не прочитать романы Джеймса Джойса или Джона Фаулза, не увидеть фильмы Питера Богдановича или Джорджа Лукаса, не понять творчество Этторе Сколы. В лице последнего итальянское кино обрело воистину своего летописца.

С тридцатилетием неореализма совпала премьера нового его фильма, вызвавшего в свое время скандал на Международном кинофестивале в Канне.

Собственно, к неореализму как таковому сюжет картины прямого отношения не имеет. Тут стоит вспомнить, что время наибольшей продуктивности Сколы-сценариста падает на десятилетие 50-х годов. Период «розового неореализма» был чрезвычайно богат поделками типа «бедные, но красивые», «красивые, но бедные», «бедные и красивые» и т. п. Эпатирующее название контрюбилейного фильма Сколы «прозвенело» на экранах фестивального Канна как триада оглушительных пощечин — «Уродливые, грязные, злые»!

Кое-кто зачислил автора в разряд глумливцев, ревизионистов от неореализма, поспешивших разделаться с ним без жалости и снисхождения с высоты новой эпохи. На самом же деле если Скола и сводил с кем-то счеты, так прежде всего с самим собой, набившим руку на писании сценариев облегченного «розового неореализма». Теперь своим жестким и яростным фильмом он отмежевывается от той сладкой патоки, развенчивает им же самим канонизированные стереотипы.

Скола рассчитывается здесь не только с собственным творчеством своей «розовой» поры. Он решительно пересматривает художественные постулаты эстетики раннего Пазолини и его кинематографической школы рубежа 50—60-х годов.

За пятнадцать лет до появления «Уродливых, грязных, злых» Пазолини вывел на экран новую

поросль изгоев, плеяду «аккатоне». Полтора десятилетия сняли романтический глянец с этих активных и витальных парней, поставив под сомнение их свободу от буржуазных условностей. Даже оставаясь аутсайдерами, герои эти адаптировались к буржуазному способу существования. Более того, к трагической гибели самого Пазолини «аккатоне» 70-х годов причастны были впрямую.

В комедийно-гиньольных коллизиях «Уродливых, грязных, злых» читается авторское предупреждение о беспочвенности поэтизации порока и преступления. Не случайно же в толпе ныне ставших профессиональными «аккатоне» мелькает знакомое лицо Этторе Гарофоло — актера с перебитым носом и памятной внешностью сына Мамы Рома из одноименного фильма Пазолини. Цитатное использование актера — более чем знак, это смысловой акцент.

Следующая картина режиссера — «Необычный день» (1977) — не похожа ни на одну из предыдущих его лент. Это локальная психологическая драма, снятая к тому же на историческом материале. Действие ее разворачивается в тот памятный день, когда Вечный город сподобился посещения Гитлера и все взрослое население высыпало на торжественную встречу, когда без умолку трещали радиоприемники, передавая репортажи с места исторического события. В домах же оставались лишь обремененные большими семьями домохозяйки да личности, доверия режима не завоевавшие. Именно в этот необычный, особенный день (и вместе с тем день частной жизни) и разворачивается грустный роман-однодневка римской домохозяйки, малограмотной женщины, жены и матери многочисленных детей, и бывшего диктора римского радио, весьма сомнительного в глазах властей элемента.

Разыгранный исключительно актерскими средствами, этот напряженный психологический дуэт Скола поручает вести самой прославленной актерской паре Италии — Софии Лорен и Марчелло Мастроянни. Здесь снова прямая цитата из творчества Витторио Де Сика, в фильмах которого дуэт сформировался и приобрел права мирового гражданства. Однако в этой чисто актерской цитате у Сколы ощущается не столько перекличка, сколько отталкивание от узнаваемого, давно сложившегося образа, успевшего стать стереотипом. К привычному по комедиям Де Сика возрасту обоих актеров добавился добрый десяток лет, который мешает исполнителям легко соотнестись с прежней стилистикой социально-бытовых комедий. Скола намеренно подчеркивает «антизвездную» внешность и немолодой возраст героев, их усталость, опустошенность, зачумленность жизнью.

Несомненно, что на исходе 70-х годов на крошечной площадке действия любовной драмы Этторе Скола создал типологически новый антифашистский фильм. Вполне реальная угроза фашизма, угроза жалкому, мимолетному человеческому счастью присутствует едва ли не в каждом кадре «Необычного дня».

Фильм «Терраса» (1979—1980) завершал стремительный взлет Этторе Сколы как одного из ведущих итальянских режиссеров нового времени.

«Терраса» — это прежде всего автоцитата. В определенном смысле здесь повторяется сюжетика фильма «Мы так любили друг друга», действуют в чем-то похожие персонажи. Чтобы подчеркнуть сродство ведущих протагонистов, Скола «цитатно» использует исполнителей основных ролей.

И на сей раз то же поколение, только состарившееся на пять лет, учиняет безжалостную переоценку былых ценностей и идеалов. Герои прожили трудные годы — фашизм, войну, оккупацию, были в Сопротивлении. Но вот теперь они зажили в конце концов спокойной жизнью, мирно встречаясь в урочные дни на террасе. Однако мирно ли?.. Так ли прочен мир этих привычно неупорядоченных журфиксов?

Былое для героев «Террасы» — это невозвратно минувшее. Ушла не только жизнь, какой она была прежде, ушло то, что составляло для них самый смысл, существо этой жизни. Они пережили восхождение и упадок надежд в послевоенное десятилетие, пик политической активности и ее девальвацию в новое время. Они чаяли возродить свои идеалы в поколении детей, но минувшая контестация непоправимо разобщила, развела поколения. Позади 50-е, 60-е, 70-е годы... Посетители террасы безраздельно детерминированы этими историческими пластами времени, но они же ими еще и травмированы. По биографии каждого из них эпоха прошлась круто, оставив и незаживающие раны, и осколки неизжитых иллюзий.

Больше чем в любом другом своем фильме Скола дает в «Террасе» характеристику времени через эволюцию национального кино, постоянно цитируя узловые моменты его развития, продолжая и углубляя главную особенность прежних своих лент.

Проблематика семейных взаимоотношений в кинематографе Италии 60-х годов и «закрытие» ее как темы бунтарями-контестаторами следующего десятилетия не случайно всплывает в одном из разговоров. Этот микросюжет повествует о некоей супружеской паре, писательской чете. Они познакомились у издателя Фельтринелли, у которого он представил ей свою книгу «Упадок семьи», после чего она также преподнесла ему свой опус — «Семья, последний концлагерь». Дело сладилось, и они обвенчались в церкви, после чего последовал прием в Гранд-отеле на сто персон. «Теперь они живут у ее родителей — два сапога пара»,— заключает рассказчик. Иронический парафраз Сколы без труда расшифровывается как резюме кинематографа контестации, за минувшие годы не только адаптировавшейся с потребительским укладом жизни, но и начавшей истово исповедовать буржуазную идеологию.

В фильме «Мы так любили друг друга» образ апологета итальянского кино Николы Палумбо был согрет авторской симпатией и любовью. В «Террасе» же от профессионального кинокритика

Тиццо, стремящегося удержаться на гребне политического кино, веет удручающим провинциализмом и захолустной спесью. Ничтоже сумняшеся он именует Фасбиндера Фабсиндером, Ницше — Ничитицше, сыплет «оригинальными» названиями типа «На базар, Бальтазар», «Замужество Марии Бауэр» и т. п. (Некоторые из этих «оговорок» были сымпровизированы на съемочной площадке и не вошли в публикуемый вариант сценария). Бравада Тиццо лишь маскирует ангажированного деятеля от кино, готового лизать любую задницу, лишь бы еще какое-то время продержаться на плаву, быть услышанным хотя бы ценою скандала. Под стать Тиццо и постоянный его оппонент, столь же профессиональный кинодраматург. Но тут есть один очень важный момент.

На роли пятерых главных героев «Террасы» Скола берет не просто известных, а известнейших актеров своего времени. Яркие актерские индивидуальности Трентиньяна и Мастроянни, Реджани, Тоньяцци и Гассмана не просто налагаются на биографии их героев-сверстников. Образы их приобретают иное измерение в соотношении с творческими биографиями самих исполнителей, с кругом сыгранных ими ролей. Да и актеры играют здесь не сторонних наблюдателей, а современников и участников итальянского кинопроцесса.

Сценарист Энрико (Жан-Луи Трентиньян) — сатирическая ипостась самого автора, Этторе Сколы — сценариста, безжалостная автопародия. В тексте обыгрываются названия комедий «розового неореализма», вышедших из-под пера Сколы в 50-е годы. Ныне же герой Трентиньяна вконец исписался и, как ни тужится, ничего написать уже не может, тяжело переживая свое моральное и творческое фиаско.

Луиджи (Марчелло Мастроянни) в прошлом также подавал недюжинные надежды на ниве журналистики. Благодаря исполнителю естественно и органично образ его проецируется на фигуру репортера светской хроники Марчелло Рубини из «Сладкой жизни». Теперь же, двадцать лет спустя, герой превратился в занудливого брюзгу, исполненного ханжества и глупой спеси.

Горькой грустью окрашена фигура телередактора из РАИ (Радиотелевизьоне Итальяна) Серджо в исполнении Сержа Реджани. Когда-то, лет двадцать назад, эпизодический персонаж того же Реджани из фильма «Все по домам», страдавший от язвы желудка, говорил, что в таких случаях есть надо мало, но часто. Ныне же изможденный болезнью Серджо умирает, так и не сумев отстоять свою концепцию телеэкранизации «Капитана Фракасса», в декорациях к которому его, новоявленного Матамора, и настигает смерть.

Продюсер Амедео — постоянная мишень для дежурных шуток всех присутствующих на террасе, включая, разумеется, и его молодую жену Энцу. Неудачи и невзгоды Амедео привычно списываются всеми на его не шибко высокий интеллект, тогда как и сам герой начинает понимать, что это симптомы надвигающейся старости. И приходится ему утешаться просмотром фрагментов из фильмов своей молодости, когда он был статистом в дешевых «пеплумах» — прямая архивная цитата из творчества молодого Уго Тоньяцци, исполнителя роли Амедео. Особняком в фильме стоит фигура Марио (Витторио Гассман). Он коммунист, член ИКП. Будучи в конфликте со своей партией, он по-прежнему остается в ее рядах. Со свойственной ему проницательностью, наблюдая, как изменились друзья за последние двадцать-тридцать лет, он, если бы его об этом спросили, мог бы вынести верный прогноз. Он мог бы повторить слова Антонио Грамши, сказанные еще в «Тюремных тетрадях»: когда старое умирает, а новое еще не успело родиться, появляется великое множество смертельных симптомов. На них-то «Терраса» щедра до избыточности. Что до самого Марио, то он пребывает в состоянии глубокого нравственного разлада. Но именно он, все про всех понимающий, находит в себе мужество остаться верным своим принципам и не изменить прожитой им жизни.

«Терраса» — образ не только пространственный, но и пространственно-временной, метафора эволюции итальянской интеллигенции и национального кино. Для Сколы — это сплетенный узел страстей и оценок, симпатий и антипатий, людей и фигур, которыми это кино сработано. Но это и рубеж истории, некая важная его черта.

«Кожа истории шелушится и превращается в кинопленку...» Эта метафора Андре Базена здесь удивительно к месту.

...Когда шумят и поют раздухарившиеся герои «Террасы», свой нешуточный, серьезный разговор ведут двое подростков, мальчик и девочка. Пространственно они выведены автором за пределы интерьеров самой террасы, населенной героями фильма. Они отделены от последних и во времени, хотя бы уже в силу собственного возраста. Им глубоко чужды проблемы и страсти стариков с «террасы», этих «старых пакостников», как они их называют. У них, несомненно, будет своя особенная, совсем не похожая на их предков жизнь. В этом они глубоко убеждены. 80-е годы — их старт.

Ведущие же герои фильма утешились, обретя единение и общий язык в другой, уже не существующей реальности — в шлягерах былых лет и собственной молодости.

И хотя на наших широтах открытых римских террас по преимуществу не водится, однако двойные оконные рамы (не иначе как по причине щелей в них) не предохраняют от влияний. Ибо синхронно с «Террасой» и позже те же самые и столь же бесконечные разговоры друг с другом вели на московских и прочих кухнях и российские интеллигенты. И, словно продолжая начатое Амедео или Марио, Луиджи или Серджо, то тут, то там то и дело слышалось: «призрак Жданова», то бишь «ждановская жидкость», сыпались обвинения в сталинизме или доверительно передавалось: «Как-то раз Брежнев...» И этим сходство, разумеется, не ограничивалось.

Конечно, было от чего зареветь в финале картины даже спокойному Марио, когда на мелочные дрязги, обиды, расчеты он бросает ближайшим друзьям: «Вы мое зеркало!» Но и наше тоже... Стоит признаться, что терраса щедра не только на травмы, ее герои вынесли на себе не только шрамы и ожоги былых ристалищ. Едва ли не в каждом из них и из нас с лихвой достает и конформизма нашего общего времени, и сервилизма его участников. Десять же с небольшим лет, прошедших с момента появления «Террасы», в ракурсе нашей отечественной истории красноречиво продолжают разговор, начатый Сколой и подхваченный нами. Судьба интеллигента, ответственность коммуниста, позиция современника — вопросы не праздные и по сей день, вопросы, которые еще долго будут открытыми.

Прогноз, который предпринял Этторе Скола на локальном пространстве римской террасы в канун 80-х годов, действителен и поныне. По нему поверяется нынешняя погода и на российских широтах.

Однако если вопреки погоде, но в согласии с традицией вылезет в форточку чудак поэт со своим извечным: «Какое, милые, у нас тысячелетье на дворе?», боюсь, что отвечать ему станут другие. Те самые, к примеру, Изабелла и Джулио, что слова своего в «Террасе» не получили, хотя, впрочем, его и не просили. Их час уже пробил, они придут и слово свое возьмут, даже не спросясь. И ответят поэту...

В. Босенко

Адже, Скарпелли, Этторе Скола

Терраса

Терраса (закат)

На террасе, с которой открывается вид на крыши старого Рима, официант и кухарка расставляют столы и стулья для большого приема. Хрустит скатерть, звенят на тележках стаканы и бутылки. Когда включают электричество, сразу меркнут розовато-голубые краски неба. Загораются лампочки, подсветки, спрятанные в вазонах с лимонными деревцами, лаврами, карликовыми пальмами.

Появляется второй официант — высокого роста, в безупречном хорошего покроя белом пиджаке. У него борода — деталь, скажем прямо, необычная для людей подобной профессии. Натянув белые перчатки, он эластичной походкой направляется к группе первых гостей. Здесь же и хозяйка дома — женщина с пышными вьющимися белокурыми волосами. Этих гостей, как и всех, кого мы видим потом, не назовешь ни молодыми, ни старыми, ни веселыми, ни грустными. Впечатление такое, что пришли они сюда не для приятного времяпрепровождения, а в силу привычки к давнему ритуалу.

Вот они небрежно здороваются друг с другом. Кто-то сразу берет стакан и отходит в сторонку: кажется, будто он стоит там с прошлой недели. Кто-то пытается изобразить оживление, но выглядит это фальшиво и неубедительно. Сценка напоминает большой выцветший групповой портрет.

Официант с учтивым поклоном осведомляется у хозяйки, разносить ли аперитив гостям, или они сами подойдут к буфету. Спрашивая, он чешет себе зад. Это лишь первая его выходка, цель которой — шокировать публику столь необычным, особенно для официанта, поведением.

Подойдя к буфету, он хватает бутылку вермута и быстро делает большой глоток прямо из горлышка.

«Терраса» («La terrazza»)

Авторы сценария Адже, Скарпелли, Этторе Скола. Режиссер Этторе Скола. Оператор Паскуалино Де Сантис. Художник Лючано Риччери. Композитор Армандо Тровайоли (в фильме также использована музыка Антонио Вивальди).

В ролях: Уго Тоньяцци (Амедео, продюсер), Омбретта Колли (Энца, жена Амедео), Жан-Луи Трентиньян (Энрико, писатель, киносценарист), Милена Вукотич (Эмануэла, жена Энрико), Марчелло Мастроянни (Луиджи, журналист, общественный деятель), Карла Гравина (Карла, жена Луиджи, журналистка), Серж Реджани (Серджо, редактор телевидения), Витторио Гассман (Марио, депутат парламента, партийный функционер), Маурицио Микели (Бруно, специалист по рекламе), Стефания Сандрелли (Джованна, жена Бруно и любовница Марио), Фабио Гарриба (Кампи, киносценарист, начинающий режиссер), Галеаццо Бенти (Галеаццо, актер-комик), Стефано Сатта Флорес (Тиццо, критик).

Производство «Dean Film» — «Dean Film International» (Рим), «Les Films Marcean Cocinor» (Париж), 1979.

Из кухни выходит женщина, у нее в руках огромное блюдо с салатом. Бородатый официант протягивает руку и хватает украшающую салат маслину. Женщина отшатывается, недоуменно поглядывая на бородатого официанта, а тот, вынув обсосанную косточку изо рта и прищурив глаз, выстреливает ею прямехонько в кувшин с прохладительным напитком. Затем, подхватив поднос, уставленный бокалами с аперитивом, ловко скользит среди гостей.

Хлопнув по плечу одного из них (это Серджо), заставляет его посторониться. Затем, сунув поднос какой-то даме (Джованна), повелительным жестом руки в белой перчатке велит ей разносить аперитив, а сам удаляется, провожаемый удивленными взглядами гостей.

...Бородатый официант возвращается к столу с подносом с крошечными пирожками к аперитиву.

Эмануэла. О, спасибо. А с чем они?

Официант (*откусывая от одного пирожка, сосредоточенно жует, глотает*). С моццареллой[1]. Правда — кисловатой.

Сунув вторую половину пирожка в рот мужу Эмануэлы — Энрико, официант удаляется. Энрико и Эмануэла недоуменно переглядываются. Присутствующие при этой сценке гости шокированы.

Гость, беседующий с двумя дамами, протягивает руку за пирожком, но официант шлепает его по пальцам: «...Прежде дамам!» Растерянные дамы берут угощение, после них за пирожком тянется и получивший по руке гость. Это Марио. Наш бородатый официант бесцеремонно сует поднос другому гостю (Амедео).

Официант. Простите, мне нужно на минутку отлучиться. По малой нужде.

Подойдя к вазону с азалиями, он расстегивает молнию на брюках и расставляет ноги.

Хозяйка дома наконец приходит в себя и взрывается.

Хозяйка дома. Да что же это такое?!

На террасе воцаряется тишина. Даже те, кто еще не заметил странных выходок официанта, замолкают, удивленные молчанием остальных.

Марио (*обращаясь к Серджо*). Ты этого добивался, да?

Серджо кивает.

Бородатый официант, застегнув ширинку, поворачивается к публике. Потом, став за спиной одной из дам, разговаривающих с Луиджи, поднимает ей сзади юбку и аккуратно кладет подол даме на голову. Видны ее бедра и трусики, но дама ничего не замечает.

Луиджи (*решив, наконец, вмешаться*). Ну, это уж слишком!.. Хватит! Понятно?

Слышатся возмущенные голоса:

— Да что же это такое! Возмутительно! Он просто сошел с ума! Кто он такой?

Хозяйка (*совершенно потрясенная*). Это официант со стороны... Не знаю... Извините.

Бородатый официант (*к Луиджи*). А если я не перестану, что ты мне сделаешь?

Луиджи отвешивает ему оплеуху. От удара официант с преувеличенным ужасом откидывается назад и, потеряв равновесие, грохается на пол. Потом поднимается и, шатаясь, словно смертельно раненный, со стоном валится на балюстраду. В следующее мгновение в акробатическом прыжке он перелетает через ограду в пустоту... (Раздаются испуганные крики гостей.) ...и приземляется на нижнюю террасу, находящуюся метрах в двух от верхней.

Вызвав всеобщее замешательство, бородатый официант через мгновение легко вскакивает и, обращаясь ко всем собравшимся вокруг него или свесившимся через перила гостям, с улыбкой изображает цирковой «комплимент»: «Вуаля!» Свою эскападу он завершает ловкой чечеткой. Тут среди удивленной и несколько раздраженной публики раздаются голоса друзей, попавшихся на удочку шутника.

Луиджи, Энрико, Амедео, Серджо, Марио:

— Да это же Галеаццо! Наш Галеаццо!

— Старина Галеаццо!

— Он приехал вчера из Венесуэлы.

— Поаплодируем Галеаццо!

Но никто не смеется.

Хозяйка и гости:

— Да что же это?

— Вот сумасшедшие!

— Ну и наглец ваш верзила!

— Забавно.

— Кто он, наконец?

Энрико. Это Галеаццо. По профессии — Галеаццо.

Луиджи. Да вы что, забыли? Молодой актер ревю, театра и кино бурных 50-х.

Амедео. Тому, кто с ним не знаком, он, конечно, может показаться человеком странным.

Друзья смотрят в сторону Галеаццо, который, работая на публику, продолжает вытворять всякие трюки: танцует, падает, изображает «самоудушение».

Амедео. Вчера в аэропорту...

Энрико. Да ладно, хватит...

Амедео. Ну почему же? Все было очень мило... Увидев нас, он бросился нам навстречу по посадочной

[1] Мягкий сыр, обычно приготовляемый из молока буйволицы. (Здесь и далее — прим. пер.)

полосе и ... рухнул на землю от автоматной очереди! Представляете, какая была паника? Террористы! Пассажиры — врассыпную, стюардессы в обмороке. Кошмар!

Луиджи. Автоматная очередь у него была записана на магнитофон.

Серджо *(он серьезнее других и скупо улыбается)*. Нас три часа продержали в полицейском участке.

Амедео. Вот это история!

Марио. Да-а!

Происходящее комментирует мужчина в больших очках, с взъерошенными волосами.

Тиццо. Поразительно, что представители средней и крупной буржуазии, да еще и интеллигентные, в своем поведении пользуются схемами «комедии по-итальянски».

Амедео. Ты критик и рассуждаешь как критик. А по-моему, посмеяться от души полезно всем.

Энрико. Мы решили участвовать в этом розыгрыше, чтобы порадовать друга, с которым не виделись двадцать лет.



Амедео. Совершенно верно.

Луиджи. У живущего вдали от родины дольше сохраняются воспоминания о былых временах.

Марио. А по возвращении он смешивает воспоминания с реальной действительностью...

Шумные и веселые выходки Галеаццо как-то не вяжутся с плохо скрываемым холодным безразличием окружающих.

Из кухни привозят дымящиеся судки.

Хозяйка *(хлопая в ладоши)*. Все готово! Вы идете?

Гости медленно стягиваются к буфету. В проеме двери, отделяющей гостиную от террасы, появляется девчонка с такой длинной челкой, что ей при каждом шаге приходится откидывать голову назад. Это Изабелла.

Изабелла *(официанту)*. Простите, не скажете, где я могу найти Джулио?

Официант. Говоря по-правде, я не из здешней прислуги. Поищите сами.

Девушка по его совету принимается за поиски. Мы следуем за ней сквозь толпу гостей. Видим разные лица, ловим на лету чьи-то остроты, обрывки фраз, накладывающихся одна на другую, смазанных, бессвязных и иногда непонятно даже, кем произнесенных. Обычные случайные высказывания. Но давайте все же попытаемся вслушаться в них.

Писательница. Нет, Луиджи, ты все-таки должен прийти! После презентации книги всех прошу ко мне. Будут славянские песни, фейерверк и жареные колбаски.

Девушка с челкой обходит группу, в центре которой солидный мужчина (по-видимому, директор какой-то газеты) рассказывает.

Барбагриджа. «Кто такой этот Шарлю?» — спрашивает Джованнино Росси. А Миссироли ему: «Молодой человек, сдается мне, что вы не читали Пруста!»

Высокого роста тосканец накладывает себе на тарелку закуски. Мы слышим его слова.

Лео. Для такого салата нужна красная капуста. В Пьеве есть одна траттория...

Отверженный писатель. Все ставили свои подписи. Все — от Арбазино до Дзаваттини. И я подписался, даже не читая... Поди знай, что это было требование исключить меня из Ассоциации писателей!

Женщина-режиссер (*обращаясь к Энце и начинающему сценаристу Кампи.*) Анализ кризиса? Прекрасно, я тоже за анализ! Но прежде всего нужно добиться полной свободы самовыражения! Да, мне надо знать, что я работаю в обстановке свободы и могу снять...

Энрико *(проходя мимо)*. Очередную хреновину.

Писательница *(к Марио)*. Я настаиваю, Марио, чтобы ты пришел. После презентации все соберутся у меня дома...

Один из гостей *(утомленным голосом)*. Следствие уже идет. Просто не дождусь, когда меня посадят. Хоть отдохну немного.

Профессор Беллатома *(ни к кому конкретно не обращаясь)*. Ну что это за люди? Дерьмовые буржуа и говенные интеллектуалы. Или наоборот...

Какая-то дама. Мой муж живет двойной жизнью, но чем одна отличается от другой?

Театральный актер (*удрученно*). Мой дед — актер-авангардист, мой отец — актер-авангардист, моя мать — актриса-авангардистка, я тоже авангардист. Честно говоря, надоело...

Чья-то жена. Я за своим мужем, как за каменной стеной... И все же иногда так хочется почувствовать себя хоть чуточку беззащитной...

Журналист. Газета изменила свой курс? Стала реакционной? В таком случае, говорю я ему, обойдетесь без меня: у меня есть имя, и я дорожу им!

Луиджи *(услышав эти слова, обращается к Серджо)*. И теперь он подписывает свои статьи псевдонимом...

Лео. Обедал я как-то в ресторане за одним столом с каким-то южанином, так, представляете, он ел фасоль с уксусом! Пришлось пересесть за другой столик!

Пожилой писатель *(седовласый, желчный, в белом костюме с белым фуляром на шее)*. Я хочу уехать в Африку, хочу в Азию, хочу в Австралию! Почему? Потому что здесь я сам себе опротивел. Каждые две недели хочется куда-то бежать, бежать, бежать!

Его поклонники:

— Как ты прав!

— Молодец, Роберто!

— Разве это страна!

— Бежать надо из нее, бежать!

Мимо проходит Марио.

Писатель *(тыча в него костлявым пальцем)*. Вот он, Марио, да-да, он, он самый, посоветовал мне съездить на Юг Италии и написать о трагедии тамошнего народа. Но я ему ответил, что он просто с ума сошел. Почему я ему так сказал?

Один из поклонников. Скажи и нам, Роберто, почему?

Писатель. Потому что настоящему художнику куда важнее узнать о смерти эроса, о бушменах. Нет, дайте мне уехать, хочу уехать, уехать...

Писательница. Я настаиваю, Энрико, чтобы ты пришел!

Эмануэла. По-моему, Серджо в последнее время как-то приуныл.

Марчелла. Мы все как-то приуныли в последнее время.

Серджо. И сколько сигарет ты выкуриваешь за день?

Амедео. Считай по одной на каждый год жизни. Мне пятьдесят шесть лет, значит, по пятьдесят шесть сигарет в день.

Серджо. Ну тогда ясно: до трех пачек тебе не дотянуть.

Амедео. Спасибо. У тебя для каждого найдется доброе слово.

Какой-то эрудит *(которого никто не слушает)*. «Коллективное подсознание» Виассона-Понте следует увязать с «пассивной агрессивностью» Пола Горийо, которая трактуется у Ганса Поттера, создавшего теорию «гражданской войны, как взрыва от безделья»...

Писательница *(миниатюрной пикантной брюнетке)*. ...ко мне домой. Будут мадьярские песни, фейерверк и жареные колбаски.

Брюнетка. Прекрасно. Но только не колбаски! С завтрашнего дня я объявляю политическую голодовку. Ты что, газет не читаешь?

Чей-то голос. ...Первая премия — недельный вояж в Москву. Вторая премия — двухнедельный вояж в Москву...

Хозяйка дома *(обращаясь к Серджо)*. А ты все голодаешь?

Серджо *(он единственный без тарелки)*. А ты все ешь?

Разные голоса:

— Если мы уже дошли до этого...
— Италия? Не смешите меня...
— Дерьмовая страна.
— Итальянского кино вообще больше не существует...
— Литература превратилась в чистую филологию...
— Все пишут, но никто не читает!
— Политика вышла из моды... Сама мода вышла из моды...
— Если мы уже дошли до этого...

Энца *(стоя у буфетной стойки вместе с Кампи и пожилым седовласым писателем в белом костюме и с белым фуляром на шее)*. Мы устроим тебе просмотр в любое время.

Писатель *(заглянув в блокнот)*. Во вторник. В три часа.

Энца. В три ты заснешь. В последний раз ты поставил нас с Бернардо в дурацкое положение. Нет уж, уволь.

Писатель *(со смехом)*. Мое критическое подсознание бодрствует постоянно!

Кампи улыбается и кивает головой в знак того, что он оценил шутку по достоинству.

Энца. Да ну же, Роберто! Потом еще нужно будет провести «круглый стол».

Писатель. Я против всяких «круглых столов». Кстати, именно на эту тему не мешало бы организовать хорошенький «круглый стол»!

Амедео *(в сопровождении рассеянно глядящего по сторонам Серджо ищет кого-то и обращается к Энце)*. Дорогая, ты не видела Энрико?

Энца. Ты огорчен, что потерял его?

Амедео *(не откликаясь на шутку, оглядывается по сторонам)*. Что за человек... Вечно куда-то исчезает...

Серджо. Нас объединяет именно жажда бежать друг от друга.

С этими словами он незаметно скрывается.

Амедео. Я расплатился с ним за сценарий окончательно еще полгода назад. Он говорил, что работа закончена и я получу сценарий сегодня... Прокатчики дали свое добро, но прежде, чем выложить деньги, хотели бы познакомиться с текстом.

Энца *(недовольная тем, что все эти подробности становятся достоянием посторонних, нетерпеливо перебивает его)*. Да, ладно, Амедео, прошу тебя...

Писатель *(заинтересованно)*. А какой вы фильм снимаете? Какой, а?

Амедео *(быстро накладывая себе на тарелку макароны и фасоль, отвечает, жуя)*. Фильм о людях, которые делают что-нибудь только потому, что это модно, а не потому, что им самим это нравится. Называется «Новые табу».

Писатель. Неоконформизм? «Бихевиоризм» среднего класса?

Энца смотрит на Амедео, который ничего не понял, но горячо поддерживает разговор.

Амедео. Совершенно верно! Но все — в юмористическом ключе: пять смешных эпизодов.

Энца *(с видом заговорщицы)*. Совершенно революционная картина!

Приятели хихикают.

Амедео *(разочарованно)*. Но, Энца, прости... Сейчас никто никаких революций не устраивает, почему я должен ее устраивать в кино? И потом, надо признать...

Писатель *(решительно перебивая его)*. Простите, простите, как вам эти макароны с фасолью? А? Как вам они?

Амедео. В том что кино... Очень вкусно... кино не обновляется, мы, продюсеры, не виноваты. *(Добавляет на тарелку макароны с фасолью.)*

Энца. Но кто же виноват? Сколько кругом прекрасных сценариев. Да только вы их не читаете!

Писатель. Они не очень соленые? Пожалуй, я тоже возьму.

Успокоенный на этот счет писатель окончательно теряет интерес к разговору: сейчас он целиком поглощен едой.

Энца *(продолжает, указывая на молодого сценариста Кампи)*. Вот он, например, написал потрясающую историю! Но вы же ее не желаете читать!

Амедео. А она смешная?

Энца. Ты неисправим.

Амедео *(глядя на нее с нежностью)*. Энца...

Энца. Ну что, Амедео?

Амедео долго смотрит на нее полным любви взглядом, не выпуская из рук тарелки и с куском за щекой.

Амедео *(с пафосом)*. Мы словно чужие!

Энца. Это что, еще одно название фильма?

Амедео *(горько вздыхая)*. Вот видишь? Мы либо вовсе не разговариваем, либо подкалываем друг друга. Хотя нет, всегда это делаешь именно ты: я обычно помалкиваю.

Подходит профессор Беллатома, чтобы налить себе вина. Амедео поворачивается к нему с вымученной улыбкой.

Амедео. До чего же изменились наши девочки, правда, профессор?

Беллатома *(без особого интереса)*. Я не слежу за ними. Ты что-то хотел сказать, Амедео?

Амедео *(ставя на стол грязную тарелку и беря другую)*. Когда-то я был для Энцы греческим божеством.

Энца. Да, ты тогда в массовках снимался — в фильмах из греческой мифологии.

Амедео *(с горечью)*. Верно.

Энца. Правда, познакомились мы с ним, когда он уже стал павшим божеством — продюсером.

Амедео. А Энца была актрисой. Потом она променяла съемочную площадку на пресс-бюро, занимавшееся псевдоинтеллектуальными фильмами.

Энца. Актрисой? Он заставлял меня разгуливать голой в своих картинах.

Беллатома *(отходя)*. Пожалуй, мне лучше удалиться, а вы продолжайте ворковать.

Амедео. Одна ядовитая стрела за другой. Совсем как в моих фильмах, которые ты так презираешь. *(Ставит на стол тарелку с недоеденными закусками.)* Даже аппетит отбила!

Энца. После четвертой тарелки макарон с фасолью ничего удивительного в этом не вижу!

Амедео. Да ну тебя!

Энца поворачивается к нему спиной и направляется к Кампи.

Амедео *(ей вслед)*. И вовсе не четвертая, а третья...

Вилла Амедео (день)

Амедео с телефонным аппаратом в руках сидит на бортике пустого бассейна.

Амедео *(в трубку)*. Вот тут и посекретничай! Это ты перебил наш разговор с Энрико? Он описывал мне один эпизод такого смешного фильма, что у меня из бассейна вся вода вытекла, а я и не заметил. Ну, как твоя диета? Сколько ты теперь весишь — двести граммов? Смотри, не взлети на небо, как святой Иосиф. Ха-ха! Знаешь, что я думаю? Только тот, кто не знал голода в юности, может сегодня соблюдать диету. Я? Нет. Моя единственная слабость — боязнь голода.

Кабинет Серджо на телевидении

Серджо *(он один в тесной металлической кабине)*. И поэтому вечно у тебя в багажнике макароны, оливковое масло и сыр.

Бассейн

Амедео. Совершенно верно. На всякий пожарный случай, которого, надеюсь, не будет. Своего рода подстраховка... Ты чем сейчас занимаешься? Работаешь?

Серджо. Нет. Мы же телечиновники... Может, я ошибаюсь, но, по-моему, у тебя сейчас на душе не очень...

Амедео и Серджо *(продолжают разговор)*:

— Я же тебе сказал: лежу на дне бассейна. Ха-ха!

— Символично!

— Да нет. Просто я вчера ездил к своей бывшей жене, к Аньезе. Наш старший, Джанлука, разговаривал по телефону с приятелем, и я слышал, как он сказал: «Нет, мой отец не продюсер. Это, наверное, однофамилец. Мой отец часовщик».

— М-да. Сегодня очень важно не выделяться.

— Мне надо менять друзей: старых я перестал понимать... Но где найти других?

— Кого?

— Ты о чем?

— Почему ты нас больше не понимаешь?

— Да других-то где взять?

— А я о чем?

— Ну, знаешь!.. 12 апреля 1978 года ты сам мне сказал: «Амедео хоть и невежда, но умный». Подтверждаешь свои слова?

— Только первую половину.

— Разумеется.

— Да кто сейчас умный-то?

— Люди не так умны, как стараются казаться.

— А ты считаешь себя умным потому, что говоришь все наоборот?

— В самую точку попал! Иногда тебе это удается. В общем, считай, что разговор у нас не получился. Привет Энце.

— Энца! Серджо передает тебе привет!..

Зная, что дома никого нет, Амедео прикрывает микрофон рукой, и после короткой паузы говорит:

— ...Серджо? Энца тебя тоже приветствует.

Амедео кладет трубку, ставит телефон рядом. Он похож сейчас на лягушонка, сидящего у пустого бассейна.

Вилла Амедео (вечер)

Растерянное лицо Амедео — такого одинокого в большом пустынном доме.

Вот он разглядывает картину, изображающую непонятно что.

Став возле деревянной скульптуры, пытается принять ту же позу.

Садится в центре круглого дивана, освещенного утопленным в потолок светильником.

Пересаживается на краешек того же дивана, так, чтобы на него не падал конус света, льющегося с потолка.

А вот он уже в кухне, накрывает на стол. На мраморной доске тарелка, и вместо прибора... ножницы. Амедео достает из холодильника пакетик с ветчиной, садится, разрезает его ножницами и впивается зубами в спрессованные ломтики.

Теперь мы видим его на ступеньке крыльца: дом как бы наваливается на него всей своей безмолвной громадой.

Амедео смотрит на фотографию Энцы.

Сидит перед телевизором: на экране душераздирающая любовная сцена.

Сидит перед телевизором, экран которого погас. Слышится шум мотора подъехавшей машины.

Амедео вскакивает, выключает телевизор, сует ноги в туфли, надевает сброшенный пиджак, подбегает к столу и, нацепив на нос очки, начинает что-то писать. В таком виде и застает его вошедшая в дом Энца.

Энца. Привет!

Амедео *(снимая очки)*. А, это ты! Привет.

Энца. У нас был просмотр фильма Рози, потом мы с Пьетро заехали к Альберте, чтобы отобрать фотографии... *(Чмокнув Амедео, она садится на диван и сбрасывает туфли.)* А ты? Все дома сидел?

Амедео. Нет, нет. У нас была встреча с Галеаццо... Я только что вернулся: нужно написать одно письмо. *(Увидев, что Энца откинула голову на спинку дивана и положила ноги на низенький столик, спрашивает с нежностью.)* Устала?

Энца кивает с закрытыми глазами.

Амедео. Ты слишком много работаешь, Энца. Тебе нужно передохнуть... Мы построили этот дом, а ты им совсем не пользуешься, он тебе не в радость...

Энца *(борясь со сном)*. Амедео, я должна сказать тебе правду. Меня эта вилла угнетает...

Амедео. Ты это мне говоришь? Тебя здесь никогда нет... А когда ты дома, то запираешься в своей комнате. Я чувствую себя здесь, как в заброшенной подводной лодке. Капитан Мемо какой-то.

Энца. Немо.

Амедео. Немо? А не Мемо? Ну и прекрасно! Я принимаю все твои замечания. Все твои советы, все. *(Поднявшись из-за стола, садится рядом с Энцой и говорит, с трудом сдерживая волнение.)* Больше того... Знаешь, о чем я сегодня подумал?.. Энца! Ты рассказывала мне о какой-то жестокой, непонятной истории, которую написал этот молодой человек...

Энца *(открыв глаза, смотрит на Амедео — недоверчиво, словно пытаясь понять, куда он клонит)*. Джорджо Кампи?

Амедео. Да, да. Он. Ну, так давай поговорим... Если хочешь...

Энца *(приподнимаясь, чтобы лучше видеть глаза Амедео)*. Но... Это надо понимать так, что ты готов... стать его продюсером?

Амедео. Ну да!

Энца. Продюсером «Отступника»?

Амедео. Кого?

Энца. Это название его фильма.

Амедео. А-а. *(Берет себя в руки.)* Ну что ж. Название вроде бы ничего. Звучит неплохо.

Энца *(чувствуется, что слова Амедео ее не убедили)*. Ты хоть понимаешь, о чем речь? Не знаю, заинтересует ли тебя этот сюжет. Кампи — режиссер...

Амедео. Так значит, он еще и режиссер.

Энца. ...который берется за щекотливые темы, не боясь эпатажа и откровенной непристойности.

Амедео. Да? А с виду такой любезный, такой воспитанный, почти что...

Энца. Педик. Ты это хочешь сказать? Так говори!

Амедео. Но, черт побери, Энца! Ты всегда знаешь наперед, что я подумаю! И даже чего не подумаю... Принеси мне завтра сценарий, и я сразу его прочту. А потом мы можем сходить в ресторан, обсудить... Фильм — это фильм! Естественно, что нам надо все обсудить... Нам с тобой... Побыть вместе... *(Схватив ее руку в свои, он горячо и торопливо добавляет.)* Энца, я люблю тебя. Как ты прекрасна, когда сердишься, то есть всегда. *(Он хочет поцеловать ее, но Энца, увернувшись от поцелуя, внимательно смотрит на мужа.)*

Энца. Ах, вот оно что. Фильм Кампи — это всего лишь предлог для того, чтобы побыть вместе.

Амедео *(с горечью)*. Неужели для этого нам нужен предлог? Впрочем, да, нужен. *(С обиженным видом поднимается с дивана.)* До завтра. Спокойной ночи.

Энца *(тоже поднимаясь)*. Да ладно, хватит. Приходи сегодня ко мне.

Амедео вспыхивает, удивленно оборачивается.

Амедео. Но... Ты только не подумай... Мне вовсе не это нужно!.. Хотя, конечно, уже три месяца... только дело не в этом... Вернее, в этом. Видишь, как запутаны наши отношения? Если бы мне было нужно только то, что имеешь в виду ты, я бы мог найти себе сколько угодно женщин, и даже известных актрис!

Энца *(проходя мимо него и начиная раздеваться)*. Ну, как знаешь. Спокойной ночи!

Она уходит и запирается в своей комнате. Амедео остается в одиночестве. Он горд от сознания собственного благородства и в то же время злится на себя за слабохарактерность.

Кабинет Амедео (вечер)

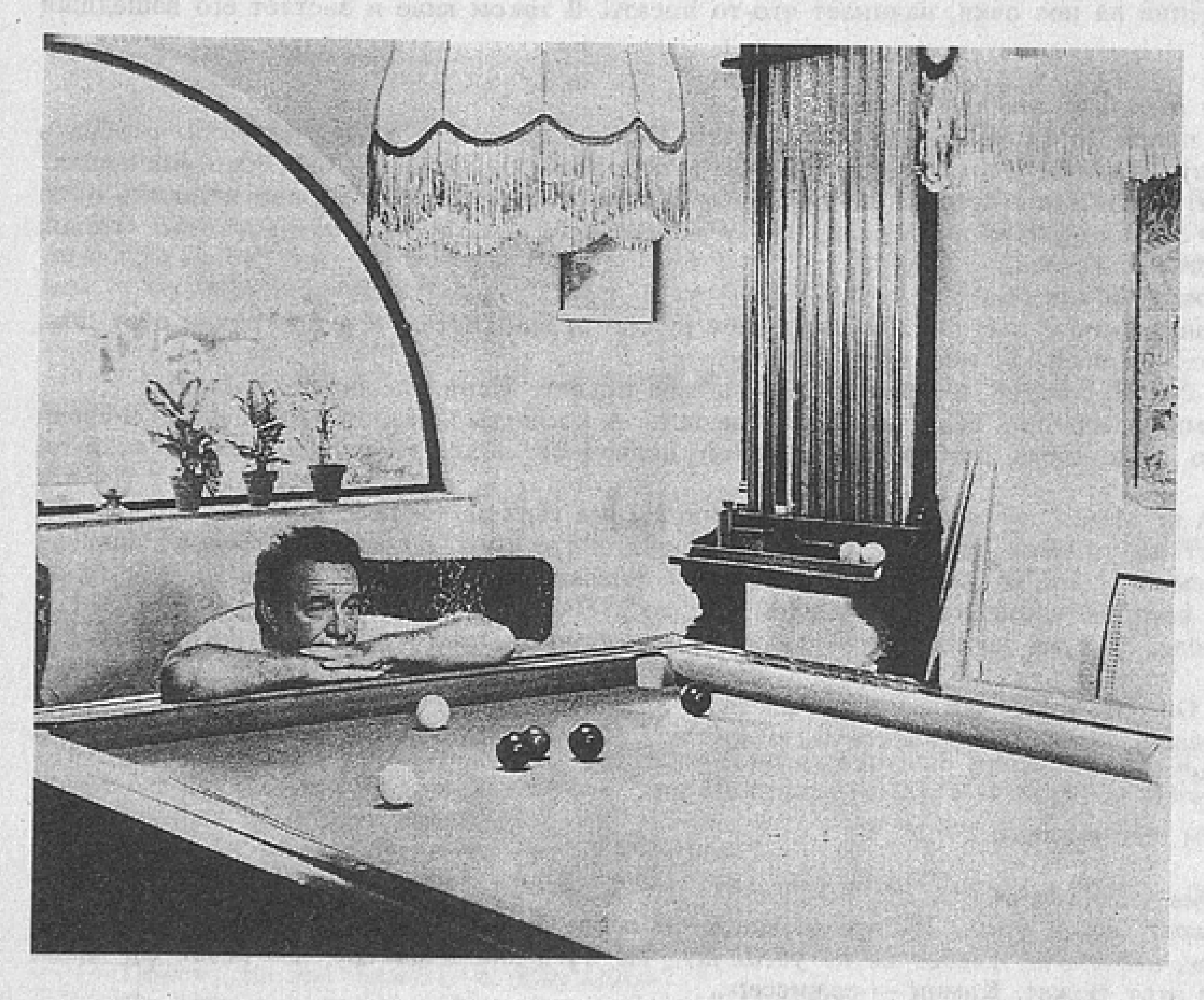
Амедео сидит за столом, подперев голову кулаками. Перед ним сценарий Кампи, раскрытый уже где-то на последних страницах. Закрыв сценарий, смотрит на название «Отступник». Выпрямляется, скользит бессмысленным взглядом по афишам своих фильмов на стенах кабинета: «Любовь на Таити», «Мужья и жены», «Мы так дружили». Глубоко вздохнув, Амедео переводит взгляд на увеличенную фотографию Энцы, стоящую у него на столе. Долго вглядывается в ее лицо. Наконец, вздохнув, кивает.

Амедео *(очень грустно)*. Ну что ж, любовь моя. Я согласен.

Он берет толстый карандаш и на обложке сценария пишет крупно: «О'кей». Мы видим, как на эти буквы капает слеза...

В дверях показывается физиономия Энрико.

Энрико *(внимательно глядя на Амедео)*. Вы только посмотрите: наш Амедео, продюсер «Черного корсара», плачет!



Уго Тоньяцци (Амедео)

Вставные кадры: финал названного фильма. Черный корсар плачет, сидя на носу своего галеона.

Остерия в историческом центре города (день)

Это один из тех старинных ресторанчиков, которые в обеденный перерыв заполняют ремесленники и рабочие с ближних предприятий. Нити тростниковой шторы на входных дверях раздвигаются. Мы видим Амедео. Поздоровавшись с хозяином, который ходит между столами с переброшенной через плечо салфеткой, он садится за столик к пожилому ремесленнику.

Амедео. Привет, Оресте.

Оресте. О! Кого я вижу! Ты живой?

Амедео. Да нет, как раз мертвый.

Оресте *(жующий требуху, откладывает вилку)*. Вечно ноешь, только аппетит портишь!

Амедео *(немного обиженный)*. Прошу прощения. *(Подошедшему хозяину.)* Мне тоже требуху. *(Поворачиваясь к Оресте.)* Как я понимаю, каждый думает только о своих болячках.

Оресте. По-твоему, встретиться со мной, чтобы разбередить свои болячки, значит, думать о болячках других...

Амедео *(пораженный меткостью его замечания)*. Приятно слышать.

Оресте. Что там в Чинечитта́?

Амедео. Хочу взяться за один фильм. Но если тебе не интересно, могу не рассказывать.

Оресте. Ты ж все равно расскажешь.

Амедео. Называется он «Отступник». *(Замолчав, внимательно смотрит на Ореcте.)*

Ореcте. Понятно. Ну и что?

Амедео. Фильм из новых, жестокий и вообще необычный. Современная история об одном инженере-атомщике. Он бросает семью, уходит к двум неудовлетворенным жизнью женщинам и начинает невыносимо страдать от ревности.

Ореcте. К которой из них?

Амедео. К обеим. Потому что он застает их вдвоем.

Ореcте. С кем?

Амедео. Друг с другом. И еще с бутылкой.

Ореcте. Они что, пьющие?

Амедео *(поколебавшись, поясняет)*. Нет, они используют бутылку по-другому.

Ореcте. Ага.

Амедео. А под конец они портновскими ножницами отрезают ему член.

Ореcте *(грохнув кулаком по тарелке)*. Я же ем, черт подери!..

Амедео. Извини. Фильм-то новый, жестокий, необычный.

Ореcте. Жестокий, не спорю, а вот насчет того, что он необычный... Не знаю.

Амедео. И все-таки, как он тебе?

Ореcте. Просто не терпится показать его своему внучонку.

Амедео. Ну, знаешь! Комедии тебе не нравятся, чернуха тоже. Тогда какие картины тебе по душе?

Ореcте. Хорошие.

Амедео с удрученным видом ест требуху.

Ореcте. Как у вас с Энциной?

Амедео. То лучше, то хуже. Чаще хуже. Сейчас вроде бы должно стать лучше, но, по-моему, ничего не выйдет. Так-то вот.

Ореcте *(делая знак малорослому человечку, севшему за соседний стол)*. Сыграй ему *(указывает на Амедео)* что-нибудь веселенькое.

Человечек играет на губной гармошке какую-то задорную песенку. Амедео и Ореcте улыбаются и чокаются.

Павильон студии Де Паолиса (день)

Мы видим «режиссера» — это хлипкий тип с пластиковым козырьком на лбу, в длинном свитере, с мегафоном в одной руке и сценарием в другой.

«Режиссер». Нет, нет и нет! Где душа? Никакого настроения, никакого куража! Надоело! Всех выгоню к такой матери!

Он с яростью швыряет на пол сценарий: странички разлетаются по павильону. Амедео и Галеаццо наблюдают за этой сценкой, такой «похожей» и хорошо разыгранной, но тут из полумрака павильона выходит настоящий режиссер, Кампи, в элегантном костюме и при галстуке.

Кампи *(ледяным и презрительным тоном лжережиссеру)*. Прекрати, идиот. Убирайся на место.

Рабочий сцены *(с угодливой улыбкой)*. Простите, доктор, это я для посетителей, мы всегда так... со всеми...

Кампи. Только не со мной. Ненавижу балаган! Чтобы этого больше не было. Марш отсюда!

Рабочий сцены, подхватив свою «хлопушку», исчезает.

Амедео *(обращаясь к Галеаццо)*. Дай доктору Джекилу кинокамеру и он сразу станет мистером Хайдом.

Сейчас Кампи поглощен беседой с Рампольди — известным мастером зловещих атрибутов,— который вывалил перед режиссером на стол страшный набор образцов своей продукции: метры кишок, пузырьки с кровью, отрезанные груди, отрубленную руку, трепетно бьющееся (на батарейках) сердце, вращающееся глазное яблоко...

Кампи *(тоном, не терпящим возражений)*. По-вашему, это кишки? Чепуха! Никакого отвращения! Отвращение вызывает лишь ваш недостаточный профессионализм.

Рампольди *(обиженно)*. Я, доктор Кампи, работал с такими режиссерами, как Феррери, Скуитьери, Дарио Ардженто! Обезглавливание, четвертование, оскопление!..

Кампи. Ну и прекрасно. Продолжайте работать с ними. И уберите отсюда эту деревенскую мясную лавку!

Энца — в облегающей майке и джинсах, с волосами, стянутыми на затылке резинкой и с толстой папкой под мышкой — пытается успокоить своего любимчика. Рядом с ней журналист.

Энца. Робертино, ну не надо так. Рампольди всегда готов все переделывать хоть сто раз...

Кампи. А я — нет. Я все делаю только один раз. Убирайтесь все отсюда! Прочь, прочь!

Амедео. Простите, что я вмешиваюсь в свои собственные дела... Что здесь происходит?

Энца *(не дав ему даже окончить фразу)*. Ради бога, Амедео, не лезь еще и ты!

Амедео. Нет-нет, конечно, прошу прощения. *(Обращаясь к Кампи.)* Здравствуйте. Можно мне вставить словечко? Можно? Да?

Энца. Сейчас? Роберто, тебя же ждет Мателли из «Репубблики».

Амедео отводит Кампи в сторонку. Галеаццо остается один.

Амедео. Я видел пробы. Вы не находите, что героиня не очень привлекательна?

Энца. Она — настоящая.

Амедео. А что, красивые женщины не настоящие?

Кампи. Мой фильм — правдивая история. Правда уродлива. Значит, и актриса должна быть уродливой.

Амедео. Ну, как знаете. Но я не верю, что достаточно быть некрасивой, чтобы считаться актрисой. Нужно же еще уметь играть. Я так думаю.

Кампи. Чье слово тут должно быть решающим?

Энца *(как бы переводя сказанное Амедео)*. Здесь не твое слово решает!

Амедео. Ах, не мое... Но могу я осмелиться дать совет, по-моему, заслуживающий внимания? Я насчет роли зятя. *(Понизив голос.)* Вот Галеаццо... Может, он согласится?

Энца и Кампи *(одновременно)*. Кто? Галеаццо?

Галеаццо в сторонке, делает вид, будто его очень занимают работы на съемочной площадке и ему совершенно безразлично, что о нем говорят.

Амедео. Вообще-то я продюсер и мог бы высказать свое пожелание. Но я прошу, прошу вас, как друг. Галеаццо работал с Эммером, и у него большой опыт...

Кампи. Даже слишком. Мы видели, на какие штучки он способен... Старый кривляка. У него нет драматической жилки...

Амедео. А вот и есть. Есть.

Кампи. Нет, совершенно нет. Ну надо такое придумать! *(Смеется.)*

Энца *(тоже смеясь)*. Да ты просто спятил! Галеаццо на роль зятя! Как тебе такое только на ум взбрело!

Вероятно, Галеаццо догадывается о том, какой оборот принимает дело, но лицо его по-прежнему невозмутимо.

Амедео. Вот чего я не могу понять в вас, интеллектуалоидах: вы не смеетесь, когда смешно, и смеетесь, когда совсем не до смеха.

Кампи и Энца молча и даже враждебно смотрят на него.

Кампи *(сухо)*. А теперь уходите. Мне надо работать.

Амедео бросает взгляд на Энцу и, чтобы не показать, как мучительно для него такое унижение, разыгрывает буффонаду: щелкает каблуками, отдает честь и удаляется «гусиным шагом». Проходя мимо Галеаццо, берет его под руку и уводит с собой.

Площадка перед павильоном

Амедео смущен предстоящим объяснением с Галеаццо и старается «смягчить удар».

Амедео. У них нет роли, достойной тебя. В этом фильме одни только уроды.

Галеаццо *(растерянно)*. Они снимают фильм ужасов?

Амедео. Нет, реалистический. А реальность уродлива.

Галеаццо. Понятно... Ну, ничего... Нет, конечно, я бы с радостью согласился... Просто так, чтобы поразмяться немного...

Амедео. Если этот мерзавец Энрико даст мне, наконец, сценарий, мы обязательно найдем для тебя подходящую роль.

Просмотровый зал

Музыкальное сопровождение финальной сцены. На черном фоне появляется слово «Конец». Раздаются аплодисменты.

В небольшом зале вспыхивает свет. Мы видим режиссера Кампи, Энцу, Амедео, французских сопродюсеров, нескольких прокатчиков и с десяток кинематографистов-знатоков, друзей, критиков и вообще интеллектуалов. Публика немногочисленная, но избранная. Все вполне удовлетворены картиной...

Амедео словно чужой на этой церемонии.

Гости:

— Прекрасно!

— Прекрасно, ибо антипрекрасно! Даже не похоже на итальянский фильм!

— Фильм из страны радости, а она — наша всеобщая родина!

Амедео заинтересованно вслушивается.

— Должен признать — картина сделана блестяще!

— Глоток свежего воздуха среди миазмов кинематографической барахолки!

— Мне ужасно понравилось! Вы слышите? Ужасно!

— Феллини тоже был, только он очень спешил куда-то. Но я собственными ушами слышал, как он сказал: «Грандиозно!»

— Только понравится ли фильм зрителю?

— Да какое это имеет значение?

Тиццо. Когда я убеждаюсь, что фильм нравится слишком многим, мне он перестает нравиться! Так-то вот!

Амедео *(протискиваясь сквозь толпу к Энце, восторженно)*. Грандиозно! Этот фильм из страны радости!

Энца *(стоящим с ней рядом)*. Это и его заслуга! Он поверил в фильм с первой минуты.

Один из критиков *(обращаясь к Амедео)*. Браво! Делайте такие же фильмы и впредь!

Амедео *(на ушко Энце)*. Любовь моя! Я страшно польщен. Ты тоже польщена?

Энца. Ой, Арбаджино уходит! Прости, пожалуйста, он мне нужен...

Энца бросается вдогонку за одним из гостей, а Амедео остается в обществе своих коллег.

Французский сопродюсер. Alors? Ça va, monsier? Est-ce que vous aimez vôtre film?

Амедео. C'est si bon! Escusé![2] *(Он видит одиноко стоящего у дверей Энрико — бледного, с забинтованным, похожим на кеглю пальцем. Подойдя к другу и положив ему руку на плечо, отводит его в сторону туалета.)* Я хочу знать, что ты об этом думаешь...

Туалет

Здесь, среди журчащих писсуаров, Амедео жаждет услышать дружеские слова, способные успокоить его, вселить надежду.

Амедео. Ну, выкладывай, прошу тебя.

Энрико. Что я могу сказать?!

Амедео. Как, по-твоему, зритель примет картину?

Энрико *(кивает, глядя на друга потухшими глазами)*. Может, и примет... Это ведь тоже надувательство, только другого рода...

Амедео. Надувательство? Какое надувательство?

Энрико. Такое же, каким занимались всегда и ты, и я.

Амедео. Послушай, ты здоров?

Энрико. Нет.

Амедео. Однако, дорогой мой Энрико, мы наконец поняли, какими фильмами можно потрафить критике и Энце, которая так в него верила! Теперь она со мной! Нам нужны фильмы жестокие, жестокие, жестокие! И если кому-то это кажется смешным, значит, он невежда! *(Заглядывая в глаза Энрико, трясет его за плечи.)* Теперь мы должны запустить что-нибудь этакое, драматичное! Кто умеет заставить людей смеяться, должен уметь заставить их и плакать. Верно? Я слышал, как один критик вспомнил о «Саде пыток». Он сказал, что это страшная книга, даже несколько отталкивающая. Нужно идти в ногу со временем! Хватит смеяться!

Энрико. А кто смеется?

Амедео. Что у тебя с пальцем?

Энрико. Поранил электрической точилкой для карандашей, которую ты мне подарил.

Амедео. Веселенькое дельце! А, Энрико? Напишешь мне сценарий по этому «Саду» — так, как только ты один умеешь? Где мы можем встретиться завтра?

Энрико. Вилла «Серенелла»[3] подходит?

Амедео. Ты что, переехал?

Энрико. Там спокойнее.

Амедео *(снова обнимая его за плечи)*. Правильно. Там у тебя работа пойдет лучше. Главное — без телефона. Молодец. Ну, целую. Побегу к Энце.

Терраса (вечер)

Эту сцену мы уже видели в начале фильма, когда переодевшийся официантом Галеаццо разыграл гостей. Та же белокурая синьора обращается к гостям, хлопая в ладоши:

— Все готово! Вы идете?

Гости тянутся к буфету, уже принесли дымящиеся судки.

Даже те немногие, что смеялись, собравшись вокруг Галеаццо, идут к столу. Галеаццо один продолжает разыгрывать сценку «самоудушения». (Шуточная реприза состоит в следующем: из дверного проема выглядывает только голова Галеаццо, а чья-то рука хватает его за шею. Рука, конечно, самого Галеаццо, но впечатление такое, будто его действительно кто-то душит. Он хрипит, задыхается, выкатывает глаза, стараясь свободной рукой освободиться от мертвой хватки «убийцы».) Заметив, что у него не осталось зрителей, Галеаццо прекращает свою игру и тоже направляется к буфету, сильно при этом хромая, словно одна нога у него сантиметров на сорок короче другой.

Галеаццо. Оставили меня одного!

Из группы сгрудившихся у буфета гостей выбирается Луиджи с тарелкой в руке. Взглянув на часы, торопливо уходит. По пути он сталкивается с Серджо, который бродит (единственный без тарелки) среди опустевших диванов и стульев.

---

[2] «— Ну, как, месье? Вы довольны своим фильмом?
— Как хорошо! Простите!» (Амадео отвечает на ломаном французском языке.— Прим. пер.)

[3] Частная неврологическая клиника в Риме.

Друзья по привычке обмениваются остротами с ироничным видом «посвященных», а затем расходятся в разные стороны.

Луиджи. Серджо, как же мы ошиблись.

Серджо. Как же мы ошиблись, Луиджи.

Луиджи. Я чувствую себя эмблематически негативным персонажем.

Серджо. А я что — нет?

Луиджи входит в дом, пересекает комнату, освещенную лишь отблесками светильников с террасы, затем открывает дверь другой комнаты, где мерцает голубоватый свет телевизора. Привлеченный звуками пальбы из пистолетов и визгом автомобильных шин, он заходит в комнату и видит мальчика, уставившегося в телевизор и захваченного сценой погони.

Луиджи *(строгим голосом)*. Полиция. Сопротивляться бессмысленно.

С этими словами он переключает канал. На экране появляется лицо журналистки, берущей у кого-то телеинтервью.

Карла *(на экране)*. Да это же какое-то средневековье в масс-медиа. Просматривая отснятый материал, я обратила внимание на слова одного из адвокатов пятерых парней, изнасиловавших Мариэллу. Вот: «Из бесстыдных показаний так называемой жертвы явствует, что ее принудили к противоестественному соитию! Ни о чем подобном никто еще не слышал! По-моему, такое вообще невозможно. Ductus ad fontem equus non bibet![4] Да простят меня присутствующие в этом зале многочисленные феминистки, но ведь ясно же, что в подобной ситуации достаточно одного укуса...»

Луиджи, весь подавшись к экрану, с восхищением смотрит на Карлу.

Карла закуривает сигарету и каким-то свойственным только ей движением перекладывает ее из одной руки в другую. Луиджи знает этот жест и заранее копирует его.

Мальчик, лишенный возможности досмотреть фильм, обиженно глядит на этого сумасшедшего узурпатора и выходит из комнаты.

Оставшись в комнате один, Луиджи вплотную приближается к телевизору и в порыве по-детски безудержного восторга, покрывает поцелуями лицо Карлы, которое показывают крупным планом.

Голос Карлы. Ну вот. В завершение нашей передачи хочу предоставить слово депутату Колантуонико...

Появляется заросшая физиономия пожилого депутата парламента. Луиджи с отвращением отрывает губы от экрана.

Луиджи уже на террасе; он беседует с девушкой лет восемнадцати, подстриженной так, что челка падает ей на глаза.

Луиджи. Изабелла... Какое забытое и какое прекрасное имя. Что ты делаешь здесь, среди этих старцев?

Изабелла. Меня пригласил сюда сын старых противных хозяев дома. Но я никак его не найду. Он хоть и не старый, но тоже довольно противный.

Луиджи смеется. Он садится на маленький плетеный диванчик и притягивает девушку к себе. Та упирается, опасаясь какой-нибудь глупой выходки со стороны улыбающегося пятидесятилетнего «старика».

Изабелла. А ты? Ты кто?

Луиджи *(заставляя ее сесть рядом)*. Я тот, кого ты не знаешь. Самое лучшее в людях то, чего мы о них не знаем и что можем сами домыслить. Тебе сколько лет?

Изабелла. Восемнадцать.

Луиджи. Ей было столько же, когда мы познакомились.

Изабелла. Кому — ей?

Луиджи. Карле. Моей жене.

Изабелла. Она что, умерла?

Луиджи. Нет, что ты! Я умру раньше, ведь я старше ее на двадцать три года. *(Вынув из бумажника фотографию, показывает ее Изабелле.)* Арабелла, посмотри-ка на этот снимок. Видишь? Такая же челка, как у тебя. Она была — сплошные щеки и нежность... Потом она изменилась. Стала красивее и умнее. В те времена девчонки заботились лишь о себе и своей внешности, а не о переустройстве мира. *(Громко вздыхает.)* Да и мы, мужчины, занимались общественной деятельностью, добывали голоса для какой-нибудь левой партии, стараясь, однако, чтобы она получила их не слишком много. Но вернемся к интересующей нас теме: Карла! Тебе скучно меня слушать?

Изабелла. Да. Спасибо.

Луиджи. Все равно я должен тебе рассказать. Моя подлинная роль в деле обновления общества сводилась к тому, чтобы заставить Карлу изменить свой статус покорной жены.

Изабелла. А, так это твоя работа?

Луиджи. А чья же еще?! В те времена я был известным социально ангажированным журналистом, не то что сегодня. Я научил Карлу очень многому. Заставил окончить университет. В общем, сделал все, чтобы она стала независимой. Как ты думаешь, мне это удалось?

Изабелла. Не знаю.

Луиджи. Удалось. Поскольку она не желает больше меня видеть: уехала к сестре. «Мне нужно все

---

[4] Латинская поговорка, русский эквивалент которой: «Быть у воды и не напиться!»

обдумать». Но мы часто видимся... Ну-ка, покажи мне свои глаза. *(Он отводит со лба девушки челку, смотрит. Качает головой.)* Нет, у нее глаза куда красивее.

Изабелла *(поднимаясь)*. После этого приятного сообщения я ухожу. Пока.

Луиджи *(задерживает ее и заставляет снова сесть)*. Погоди! Вы, молодые, говорите, что боретесь во имя человечества, но не желаете знать людей, из которых оно состоит! Милая моя, так все тебе покажутся хорошими. Хочешь знать, что представляет собой человечество — посмотри на меня! *(Разводит руки в стороны, демонстрируя себя.)* О чем это я? А, да, я... *(Тут Луиджи, замолкнув на полуслове, вскакивает.)* Прости. Мы побеседуем с тобой как-нибудь в другой раз.

В просвете между двумя азалиями он увидел только что приехавшую Карлу. Луиджи бросается к ней, прямо-таки в чаплиновском пируэте, огибает какой-то угол, но, оказавшись на ярком свету, притормаживает и с этаким рассеянным видом, словно бы случайно, оказывается за спиной у Карлы. Он даже делает вид, будто хотел пройти мимо и только сейчас ее заметил.

Луиджи. О! Ты уже здесь? Наверное, тебе не терпелось поскорее меня увидеть?

Карла смотрит на него с доброй улыбкой, и Луиджи сразу же приходит в уныние.

Луиджи. Я, кажется, перестарался. Да?

Карла. Не больше, чем обычно.

Луиджи *(настойчиво)*. Ты сейчас подумала: «Ну, опять начинается». Угадал?

Карла. Нет.

Луиджи. Да.

Карла. Да нет же.

Луиджи. Поклянись.

Карла. Вот теперь да, Карло: «опять начинается».

Луиджи *(пересилив себя, весело)*. О'кей, радость моя, пойди возьми себе чего-нибудь. *(Вполголоса.)* Как всегда, ужасная гадость.

Луиджи и Карла у буфетной стойки. Карла здоровается с кем-то из друзей. Марио, Серджо... Луиджи накладывает ей на тарелку еду. Потом наливает вина ей и себе.

Луиджи. В телепередаче ты была неотразима.

Карла. Тебе понравилась дискуссия?

Луиджи. Блеск! Как ты себя чувствуешь, радость моя? Устала?

Карла. Нет, все в порядке. А ты как?

Луиджи. Прекрасно.

Карла *(неуверенно)*. Мне надо с тобой поговорить...

Луиджи. Да, да. Так что же?.. Уже ведь десять дней прошло. Хватит, правда?

Карла *(не слушая его)*. Луиджи, видишь ли... Ты всем говоришь, будто заставил меня учиться, что сам пишешь мне тексты, что ты мой Пигмалион!

Луиджи *(ледяным тоном)*. Кто тебе сказал эту чушь? Кто?

Карла. Почти все наши знакомые так говорят. Последней сообщила мне об этом Энца.

Луиджи *(процедив сквозь зубы «потаскуха», с безутешным видом.)* Да, человечество катится в пропасть.

Карла. Все лгут?

Луиджи. Все. Единственное, что я могу сказать, это что я тебе не мешал. Не отрицаю. Я когда-нибудь мешал тебе?

Карла. Ты пытался мешать. Все десять лет. Ладно, оставим это. Пойдем к друзьям.

Луиджи. Э, нет. Ты слишком легко уходишь от разговора! Что ты имеешь в виду? Может, тот случай, когда я, оберегая твое здоровье, не захотел, чтобы ты сотрудничала в «Науке и жизни», одновременно готовясь к экзаменам? Или ты все еще никак не можешь забыть ту пощечину? *(Карла возводит очи горе.)* Карла, сокровище мое, даже если я когда-нибудь тебе в чем-то помешал, сейчас я с тобой. Это же политический долг — простить своего бывшего противника-антифашиста, как утверждал известный сторонник эмансипации прошлого века Клагенфур.

Карла. Такого никогда не существовало на свете.

Луиджи *(восхищенно)*. Умница! Подумать только: когда у тебя были длинные волосы и челка, ты не знала, кто такой Адорно, и думала, что Гегель — это опечатка, искаженная фамилия Энгельса, а Бэкон — изобретатель яичницы с ветчиной; что Дюрер — марка пива, а Ватерлоо — клозет! Ха-ха-ха! *(Смеется, очень довольный своим остроумием.)* Тебе не смешно? Ну давай посмеемся, Карлетта! Раньше, когда я порол всякую чушь, ты смеялась. И любила меня. И чем сильнее любила меня ты, тем сильнее любил тебя я. *(Карла не реагирует на его слова, и Луиджи перестает улыбаться.)* ...Впрочем, я и сам не вижу в этом ничего смешного. Вчера я ходил к Феличчоне, делал кардиограмму... *(Карла смотрит на него с тревогой, и Луиджи спешит успокоить ее.)* Нет-нет, ничего такого... но знаешь... *(усмехаясь)*, сердцу ведь не прикажешь... А в доме я поддерживаю порядок: у нас все блестит, как зеркало! *(Луиджи по-шутовски каким-то женским движением поправляет волосы.)* Совершенно некогда сходить к парикмахеру, посмотри, что за волосы! Бр-р-р! *(Подмигивает.)* Я варю повидло и консервирую сладкий перец! *(Возникает короткая пауза, во время которой Луиджи пытается заглянуть Карле в глаза, но она упорно отводит взгляд. И он продолжает умоляющим тоном.)* ...Карлетта, ну пойдем домой. Ты же говорила, что один только месяц...

Карла. Речь шла о двух месяцах. А я у Николетты еще только неделю живу.

Луиджи *(обиженный, сердито)*. Дрянь!

Проходящий мимо Барбагриджа, который что-то говорит наставительным тоном нескольким своим адептам, удивленно смотрит на Луиджи, и тот, спохватившись, тут же старается найти выход из положения.

Луиджи. А я ему и говорю: как можно называть женщину «дрянью»? Если ты ее так назвал, значит ты сам дерьмо! Правильно я сказал?

Карла. Совершенно правильно.

Гостиная в доме Луиджи (ночь)

Луиджи в очень пестром женском халате ставит на стол сковородку с яичницей из двух яиц. На столе горит свеча. Эта комната изначально должна была служить гостиной, но сейчас она для Луиджи все — столовая, спальня, кухня, гардеробная; на диване подушка и простыни, на телевизоре маленькая плитка. Рубашки, пиджаки, брюки — на стульях и на полу, среди разбросанных повсюду книг и газет.

Луиджи садится за стол и начинает есть яичницу, потом, перестав жевать и подперев рукой подбородок, с отчаянием оглядывает стол и всю комнату. Меланхолично втыкает вилки в две булочки и изображает знаменитый «танец пирожков» из чаплиновской «Золотой лихорадки», мурлыча себе под нос какой-то мотивчик.

Луиджи. Настоящий эксгибиционист остается эксгибиционистом и наедине с самим собой.

Наконец, отбросив вилки и булочки, он поднимается из-за стола. Постояв немного в нерешительности, подбегает к зеркалу и долго смотрит на свое плачущее лицо. Пробормотав: «Подлая!», хватает трубку стоящего на подзеркальнике телефона.

Этторе Скола

Несколько слов о моих рисунках

Мои рисунки не имеют самостоятельной художественной ценности. Скорее, это каракули, наброски, подсказанные настроением и почти никогда не преследующие определенной цели. Если только речь идет не о каком-нибудь плакате — таком, скажем, какой я сделал для Международного кинофестиваля в Локарно. В таких случаях я следую определенному замыслу и получающийся у меня рисунок — его отражение.

В процессе работы я иногда безотчетно что-то рисую, чтобы лучше прояснить для себя и для своих сотрудников изначальную суть какого-то эпизода, костюма, персонажа. Иными словами, это своего рода «предвидение» образов фильма, пребывающего пока в зачаточном состоянии. Конечно же, это никакая не story-board. Рисуя я еще не вижу во всех деталях того, что потом станет окончательной картинкой. Здесь не учитываются ни движение камеры, ни пространственные и объемные компоненты кадра. Work in progress, работа над кадром и сценой на съемочной площадке неразрывно связана со средой, в которой проходят съемки, с настроением режиссера, актеров и всей съемочной группы, с непосредственной реальностью. Короче говоря, эти мои рисунки нисколько не влияют ни на технику съемки, ни, тем более, на действия режиссера. Это своего рода рабочие заметки, способ «думать вслух» и излагать на бумаге приходящие мне в голову образы и соображения. Для меня рисунки и впрямь выполняют функцию ментальной разрядки: я рисую всегда, где угодно и на чем придется, даже когда я не работаю. Это помогает сосредоточиться на одних идеях или освободиться от других. Мои фигурки, мои человечки — объективное отражение мыслей, как бы профильтрованных через карикатуру. Я ведь и самого себя не принимаю всерьез, и я не испытываю потребности в мрачных медитациях. Так что немного из стыдливости, но, главным образом, из стремления опустить себя на землю я не стремлюсь к созданию натуралистических портретов, а склонен скорее окарикатуривать изображение какого-то характера или типажа. Среди сотен анонимных мордашек в моих рисунках нередко встречаются карикатуры на известных лиц, относящихся к себе, пожалуй, серьезнее, чем следовало бы. И кажется мне, что... они себя не узнают.

Перевод с итальянского
Э. Двин

Квартира Николетты (день)

Николетта живет в старинном доме, в самом центре города. Двери, витражи и мебель, не тронутые веяниями моды, выдержаны в стиле «либерти». Повсюду книги, журналы, газеты, но все они содержатся в порядке.

Мы видим критика Тиццо в майке и шортах. Орудуя ножницами, клеем и линейкой, он работает вместе со своим помощником — робкого вида очкариком (тоже в шортах). Дети играют на полу с кошками. Переступая через них, Тиццо спешит ответить на телефонный звонок.

Тиццо. Алло!.. А, это ты, Луиджи?.. Кого? Карлу?.. Да...

Голос Карлы *(за кадром)*. Меня нет! Меня нет!

Тиццо. То есть, нет... Я не знаю... Я тут работаю над макетом нового журнала вместе со своим коллегой — профессором Помаранджо. Искусство, нравы, общество. Мы намерены сорвать покров условностей и конформизма с буржуазных традиций. Да ладно! Сейчас я дам тебе тещу.

Николетта *(растерянно)*. Привет, Луиджи. Нет... Карла ушла... Кажется, на телевидение. Как ты там?.. Да, у Карлы все в порядке. *(Мягко.)* Пока, Луиджи... Пока, дорогой...

В это время в комнату с усталым видом входит Ада — дочь Николетты и жена Тиццо. Она подхватывает с пола обоих детей.

Николетта. Куда ты их?

Ада. Куда, куда! Все тебе скажи! *(Выходит.)*

Тиццо *(вновь принимается за работу)*. Браво, Карла! Ты восстала против диктата мужчин? Прекрасно, так их! Правильно я говорю, профессор Помаранджо? *(Треплет по затылку своего помощника.)*

Зеленая гостиная

Входят Николетта и Карла с чашками на подносе и с тарелкой бисквитов.

Карла *(кивая в сторону столовой)*. А почему они в трусах?

Николетта. Борьба с предрассудками.

Отыскав свободное местечко на заваленном фотографиями низеньком столике, сестры ставят поднос и тарелку, садятся на диван среди рассыпавшихся стопок фотографий, пьют чай, сидя против света: зеленоватые блики делают всю эту сценку похожей на картину какого-нибудь импрессиониста.

Карла. Руководство первого канала решило вырезать наш репортаж о женщине, убившей своего мужа-эксплуататора, а взамен поставить материал об очередном изнасиловании.

Николетта удивленно вскидывает на нее глаза, и Карла сразу спохватывается, понимая, насколько неуместно и грубо прозвучали здесь ее слова.

Карла *(стараясь сгладить неловкость)*. Я понимаю, конечно. Нехорошо так говорить...

Николетта. Работа есть работа. Что поделаешь, такова действительность.

Карла. Ну... Я думала... Я надеюсь... *(Натянуто улыбаясь, берет в руки какой-то снимок.)* Смотри! Дядя Альберто со знаменитой дамой из Триеста в Виареджо!

Николетта *(тоже улыбнувшись)*. «Лето 1928 года. Курорт «Балена»... *(Протянув руку, она берет другую фотографию, и улыбка исчезает с ее лица.)* А вот вы с Луиджи после помолвки. В Перминилло. Он здесь такой моложавый, похож на мальчишку.

Карла *(жестко)*. Больше не похож. Старый зануда.

Николетта *(спокойно)*. Мы с ним ровесники...

Карла. Извини...

Николетта пьет чай, а из глаз ее катятся слезы.

Карла. Николетта! Что случилось? Почему ты плачешь?

Николетта *(мотнув головой)*. Ничего, ничего... Я была у гинеколога. Узнав, сколько мне лет, он рассмеялся и сказал: «Нет, не может быть». А потом, посмотрев результаты анализов, перестал смеяться и сказал: «Оказывается, может». Тогда я была на пятом месяце. А сейчас уже семь...

Карла *(в ужасе)*. О, господи!

Николетта *(сквозь слезы)*. Я ждала, что ты хоть улыбнешься.

Карла. А разве я не улыбаюсь?.. Но...

Николетта *(прочитав в глазах сестры немой вопрос)*. Профессор Помаранджо... Он такой одинокий... такой славный... А я уже семь лет как овдовела.

Теперь Карла действительно улыбается. Она порывисто обнимает и целует сестру. Вокруг них — россыпи фотографий. Николетта продолжает плакать.

Карла. Ты сказала Аде?

Николетта. Нет. Только тебе. Стыд-то какой...

Карла *(гладя сестру по седым кудряшкам)*. Ну почему же? Какая же ты глупая!

Николетта *(беря себя в руки)*. Ты права. Мы все будем только рады.

Карла. Тиццо больше всех. Он скажет: «Молодчина! Ты поборола условности и конформизм буржуазного мышления!»

Кабинет Луиджи в редакции газеты (сумерки)

Сидя за столом, заваленным бумагами и всякими ненужными вещами, Луиджи что-то печатает на громоздкой старой машинке. Он пишет, сам себе «диктуя».

Луиджи. «...особенно сегодня, когда... страна переживает развал и ждет ясных ответов, которые позволили бы... справиться с чрезвычайным положением... и осуществить ставшее настоятельной необходимостью... национальное единство... точка»... *(Вытащив из каретки лист, продолжает скандировать.)* Конец статьи... которую я уже писал... сотни раз, начиная с 1969 года... и если кто-нибудь может... что-либо возразить... по этому поводу, тем лучше!.. Тогда я обижусь и... уволюсь, получив весьма приличное выходное пособие... как сказал бы мой друг Амедео... точка.

Произнося эту тираду, Луиджи исправляет от руки опечатки. Открывается дверь, и в кабинет входят мужчина и женщина.

Женщина. На редколлегии принято единогласное решение, что в завтрашний номер передовицу о всеитальянской забастовке будешь писать не ты.

Луиджи. Вот как? А что говорит главный редактор?

Женщина. Он в Бонне.

Луиджи. А Лауриелло?

Женщина. Лауриелло поругался с наборщиком и ушел.

Луиджи. Но почему редколлегия считает, что писать передовицу должен не я?

Мужчина. Потому что ты бесхребетный соглашатель и вечно повторяешься. Это первое.

Луиджи. А что на второе?

Мужчина. Второго не будет.

Луиджи *(со смешком)*. Прикажете подавать сразу третье? Я прибег к столь плоской остроте, чтобы поддержать вас в вашем возмутительном неуважении ко мне. Можете поблагодарить меня за это. Пожалуйста, пожалуйста, не стоит. Вы свободны.

Редакторы уходят.

Луиджи, скомкав только что написанную статью, швыряет ее в корзинку для бумаг. Теперь, когда он остался один, мы замечаем (быть может, тому виной яркий свет заходящего солнца), какие у него мешки под глазами и резкие морщины в углах рта. Закат медленно гаснет, а Луиджи все сидит в полумраке за своим столом — неподвижный, опустошенный. Долго звонит телефон, но Луиджи его не слышит.

Малый зал старинного ресторана (вечер)

Красные шторы, зеркала, хрустальные люстры. Все уже несколько обветшало, но это придает старинному ресторану лишь дополнительное очарование. Луиджи сидит за изысканно накрытым круглым столом и делает заказ старенькому официанту.

Луиджи *(подтянутый, моложавый)*. Гренки к лососю пусть не пересушивают. Ризотто по-милански. Рис должен быть не очень разваренным, но и не сырым... Да, цветочница...

По мягкому ковру к столу стремительно идет Карла. На ней — развевающийся шелковый шарф малинового цвета. Луиджи встает и целует ей руку. Затем отодвигает для нее стул. Карла садится. Садится и он. Старый официант немного дрожащей рукой наливает им белого вина. Карла и Луиджи смотрят друг другу в глаза, крепко держась за тонкие ножки бокалов. Потом молча пьют. Луиджи ставит свой бокал на стол с подчеркнутой аккуратностью.

Луиджи. Не помню, кто сказал однажды, что в любой сцене главное — ее тональность. Сегодня у нас тональность светлая. Бокалы сверкают, приборы разложены по всем правилам. Позвякивает серебро. У каждого предмета свой звук и свое место.

Карла. Когда мы с тобой встретились впервые?

Луиджи. Зимой 1965 года. Я купил тебе розу у симпатичной цветочницы, ходившей тогда по ресторанам. Что-то давненько ее не видно...

Официант отходит, позвякивая посудой. Карла с хрустом откусывает кусочек гренки.

Луиджи. Посмотри-ка, кто это там?

Карла оборачивается и видит цветочницу, продающую розы. Мы слышим приглушенные слова Луиджи.

Луиджи. Все такая же милая, только немного постарела. *(Покупает розу.)*

Карла *(ставит цветок в стакан с водой)*. Спасибо.

Луиджи. В тот вечер мы не думали, что накапливаем воспоминания.

Карла. Всегда так бывает. И сегодня тоже.

Луиджи. Но надо осознавать это... Развивать в себе культуру чувств...

Ковыляя и гремя сервировочной тележкой, приближается старенький официант. На тележке — блюдо с горкой ризотто.

Карла. О! Ризотто!

Луиджи. В наше время люди проводят отпуск на Мальдивах. А по мне лучше ризотто... и роза.

Официант роняет ему на руку обжигающе горячий комочек риса. Луиджи вздрагивает, но молчит. Пауза.

Он наслаждается этой минутой. Когда Карла поднимает на него глаза, он нежно ей улыбается. Она отвечает ему такой же улыбкой и пригубливает вино.

Луиджи продолжает все так же смотреть на нее, и это вызывает у Карлы некоторое замешательство... И вдруг оба начинают одновременно говорить.

Карла и Луиджи:

— Знаешь, на телевидении...

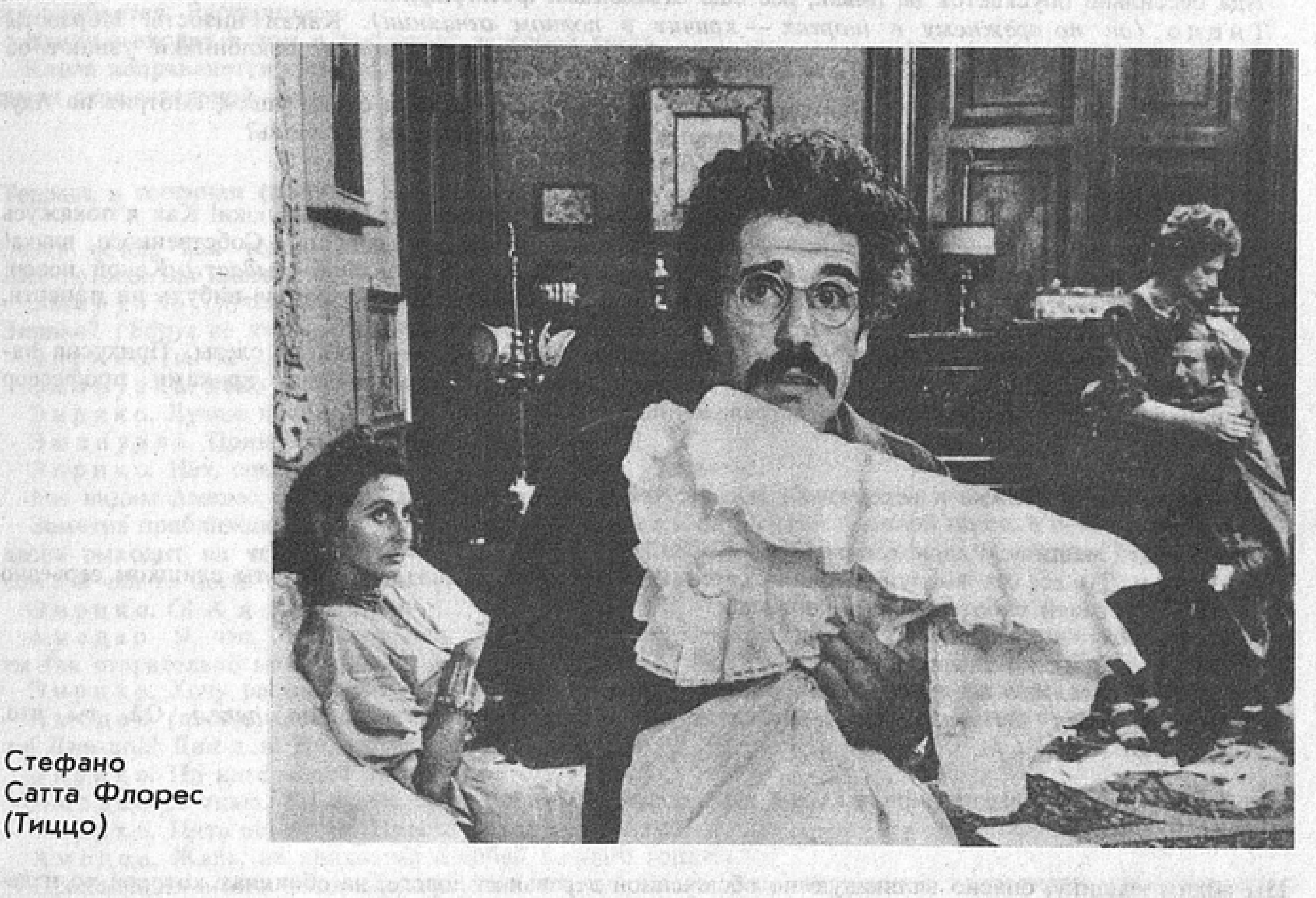
— А у тебя сегодня... *(Оба умолкают.)*

Карла. На телевидении хотят организовать новую еженедельную женскую программу.

Луиджи. Вот и хорошо... Волосы у тебя сегодня уложены не так, как тогда... А тебе шло...

Карла. Я спросила у главного, на какую независимость может рассчитывать подобная программа...

Луиджи. У тебя была такая же прическа, когда мы с Энрико и Эмануэлой ездили в горы кататься на лыжах...



Стефано
Сатта Флорес
(Тиццо)

Карла. Он ответил мне очень уклончиво. Ты что-то сказал?

Луиджи. Нет, нет, я слушал, что ты говорила об этой новой программе. Молодчина, желаю удачи. *(Поднимает бокал.)* За твои успехи.

Карла. Так я же отказалась...

Луиджи *(опуская бокал)*. Тогда не будем больше об этом.

Карла. Нет. На телевидении ответить отказом — это единственный способ добиться своего: ни один чиновник не хочет брать на себя ответственность за возможные неприятности. Поэтому они согласятся. *(Карла распаляется, а устремленный на нее взгляд Луиджи становится понемножку холоднее.)* Я выдвигаю свои условия: дайте мне возможность придать работе несколько иное содержание...

Заметив, что Луиджи вовсе не интересуют ее рассуждения, Карла умолкает, но вид у нее при этом непреклонный. Оба молча продолжают есть: теперь уже несколько отчужденно, не глядя друг на друга.

Луиджи *(не без сарказма)*. Он говорил о чувствах, она — о работе. В общем, звуки и время перепутались, и вся прелесть их встречи улетучилась.

Карла *(с некоторым раздражением)*. Ну, ты опять за свое. Не надо.

Луиджи *(тоже раздражаясь)*. Да, этот вечер не оставит по себе воспоминаний. Попросим счет?

Карла *(уязвленно)*. Как хочешь. *(Кладет вилку и повторяет ледяным тоном.)* Как хочешь.

Луиджи *(оживляясь)*. Официант!

Карла выходит из ресторана и окунается в синеву уже наступившего вечера. У дверей Луиджи догоняет с трудом ковыляющий официант и протягивает ему оставленную Карлой на столе зажигалку.

Официант. Синьор... Вот, ваша дочь забыла.

Луиджи *(после мгновенного замешательства)*. Вот оно, воспоминание об этом вечере.

Квартира Николетты (день)

Входит Карла. За последние дни большая кожаная сумка, которую она постоянно носит на плече, еще больше раздулась от новых планов, статей, заметок.

Навстречу ей несутся крики, ругань. Карла бросается к закрытой двери зеленой гостиной, где Николетта, сидя за пианино, плачет, подперев щеку худенькой рукой.

Ада бессильно опускается на диван, все еще заваленный фотографиями.

Тиццо *(он по-прежнему в шортах — кричит в полном отчаянии)*. Какая низость! Мерзость! Какое неуважение к моему дому!.. Что будет, когда мои друзья, коллеги, поклонники узнают об этом позоре?! А ты? Где твой стыд? В твоем возрасте!

Карла подходит к Николетте, обнимает ее за плечи и, словно не веря своим ушам, смотрит на Аду.

Карла. Сумасшедший. Да он просто сумасшедший! А ты, почему ты молчишь?

Тиццо *(набрасываясь на Карлу)*. Вот как! Ты знала?

Карла. Да. Ну и что?

Тиццо. Оказывается, нынче порочны даже бабушки... прабабушки, прапрабабушки! Как я покажусь на глаза коллегам-критикам? Рожать в таком возрасте! Кого ты родишь? Собственного внука! Провалиться бы сквозь землю и мне, и этой старой распутнице! *(Сдавленно рыдает.)* Какой позор! Какое бесчестье! Наверное, придется оставить новорожденного темной ночью где-нибудь на паперти, в коробке... *(Вздрагивает.)* Помаранджо! Ни слова профессору Помаранджо!

Сестры переглядываются. Карла смеется. Николетта тоже улыбается сквозь слезы. Прикусив палец, Тиццо осторожно открывает дверь в коридор, где стоит привлеченный криками профессор Помаранджо. Вид у него смущенный, встревоженный.

Салон автомобиля (ближе к вечеру)

Луиджи ведет машину. Рядом с ним сидит Карла. Они продолжают свой спор.

Луиджи. Ты все же выслушай меня, Карла. У меня такое впечатление, что ты слишком серьезно относишься к своей работе! Жизнь коротка!..

Карла. Моя — пока еще нет!

Луиджи. Приятно слышать!

Карла *(хватая его за плечо)*. Осторожно! Сейчас врежешься!

Луиджи *(как бы назло ей)*. Ну и пусть! *(Карла ударяет его по руке.)* Ой, ты что, с ума сошла?

Дорога

Мы видим машину, опасно виляющую по обсаженной деревьями дороге, на обочинах которой то и дело попадаются проститутки...

Луиджи резко тормозит и открывает дверцу с той стороны, где сидит Карла.

Луиджи. Выходи.

Карла. Здесь?

Луиджи. Да, да, да! Здесь! На аллее шлюх. Это твое место! *(Выталкивает ее из машины.)*

Карла. Идиот проклятый!

Карла смотрит на одну из проституток, которая в свою очередь пялится на Карлу. Это немолодая женщина, пышнотелая, с высоко зачесанными черными волосами, густо намазанным лицом, вся в шарфах, платках, браслетах и в туфлях на невероятно высокой платформе.

Проститутка *(демонстрируя себя)*. Ну что? Не хуже, чем у Федерико Феллини!..

Римская окраина (ночь)

В припаркованной к тротуару машине плачет Карла.

Луиджи уговаривает ее — горячо, страстно. До нас долетают лишь обрывки сбивчивых фраз...

Луиджи *(в отчаянье)*. Не бросай меня, я конченый человек... я наложу на себя руки... любимая, любимая, любимая... Сжалься надо мной, сжалься... Я сам себе противен, я подлец, я старик... Ты права, Карла, моя Карла... Прости, прости, умоляю...

На фоне ясного летнего ночного неба вырисовываются совсем черные арки древнего римского акведука. Луиджи что-то говорит, говорит без конца...

Набережная Тибра (рассвет)

Ангелы на мосту простирают крылья к перламутровому небу... Луиджи и Карла выходят из машины. Он шагает, слегка сутулясь: похоже, молодиться ему теперь уже ни к чему. У Карлы измученный вид. Она сломлена жалостью, усталостью и недовольством собой. В прозрачном воздухе раздаются первые трели птиц. Луиджи и Карла переходят через дорогу. В тишине отчетливо слышны их шаги. Издали доносится вой сирены, потом что-то вроде пушечного выстрела или грома... Подойдя к дому, Луиджи вынимает ключ и отпирает дверь...

Карла *(бесцветным голосом)*. Завтра поеду, привезу свои вещи от Николетты. *(Но когда она хочет пройти в дом следом за Луиджи, тот останавливается и качает головой.)*

Луиджи. Не надо... Пусть так и будет...

Карла. Как?

Луиджи. Знаешь, Карла, я понял, что эпохи кончаются внезапно. *(Слабо улыбается.)* Пока.

Карла застывает, думая, что Луиджи опять разыгрывает какую-то нелепую сцену. Но это не так. Она тоже улыбается. Растерянно...

Луиджи входит в дом и закрывает за собой дверь.

Карла направляется к одинокому такси на стоянке... Ее походка, сначала медленная и унылая, становится стремительной, легкой.

Терраса и гостиная (вечер)

Опять вечер, как тогда, когда Галеаццо изображал официанта. И снова хозяйка дома говорит: «Все готово! Вы идете?»

Эмануэла *(проходя мимо групп гостей, спрашивает то у одного, то у другого)*. Ты не видел Энрико? *(Вдруг ее кто-то тихонько окликает.)*

Энрико *(из-за угла)*. Эмануэла!.. Здесь Амедео!

Эмануэла. Рано или поздно тебе пришлось бы с ним встретиться!

Энрико. Лучше поздно.

Эмануэла. Принести тебе чего-нибудь поесть?..

Энрико. Нет, спасибо. То есть, да. *(Исчезает за углом.)*

Мы видим Амедео, который направляется к буфету, чтобы налить себе вина...

Заметив приближающегося Амедео, Энрико прячется в глубокой оконной нише, а потом через другую дверь выходит на террасу и, став на четвереньки за большим вазоном с деревцем, утыкается носом... в чьи-то ноги. Судя по всему, это ноги Амедео, и ждет он именно Энрико.

Энрико. О! А я тебя ищу!

Амедео. Я что, оторвавшаяся пуговица? *(При этих словах Энрико поднимается.)* И почему ты так старательно меня ищешь?

Энрико. Хочу рассказать тебе сюжет одного фильма. Я уже закончил сценарий... Почти...

Амедео *(изображает радостное удивление)*. Чудо свершилось! Чудо! Давайте звонить в колокола! Дин-дон! Дин-дон! Ну, рассказывай!

Энрико. По идее — это сатира на...

Амедео. Я знаю. Ты еще в прошлом году говорил... На новый конформизм.

Энрико. Пять эпизодов! Просто описаться можно!

Амедео. Жаль, не прихватил с собой ночного горшка.

Проходящая мимо Энца слышит этот диалог. На ее лице выражение злорадного удовлетворения.

Энрико. Да, Амедео, на этот раз я не удержался и решил посмешить зрителя. С самокритикой мы переусердствовали. Нет, нам следует гордиться тем, что мы всегда делали интеллектуальное кино и...

Энца *(обращаясь к Амедео)*. О чем это он?

Амедео. О том, что не написал еще ни строчки.

Энца. И ты не рад этому?

Энрико. Ну зачем ты так, Амедео?

Амедео. Энрико, я просто в отчаянии. Когда-то я тебе подарил электрическую точилку для карандашей и пишущую машинку, тоже электрическую, чтобы ты работал побыстрее.

Энрико. Но мне же нужно было набить руку.

Амедео. Должен сообщить тебе печальную новость: я собираюсь утопиться. Больше не скажу тебе ни слова, Энрико.

Нежно погладив Энрико по лицу, Амедео, огорченный, уходит, уводя с собой и Энцу. Мы слышим, как он бормочет: «Где здесь поблизости река?» Энца говорит: «Сейчас тебе покажу». А он в ответ: «Заботливая какая!»

В толкучке у столов с угощением Эмануэла просит положить ей на две картонные тарелки жареные колбаски с фасолью. Затем, прихватив два бокала вина, осторожно несет все это туда, где собралось больше гостей.

По мере того как она проходит мимо групп жующих, беседующих и неестественно смеющихся людей, до ее и до наших ушей все отчетливее доносится чья-то яростная перепалка...

Тицца (*за кадром*). Ты все время скользишь по поверхности, вместо того чтобы смотреть в корень... Что? Нет? Ты даешь карикатуры. Никакой же проблематики!

Энрико. Какое бескультурье, какое мещанство! Да, карикатуры! Я и хочу делать карикатуры. Мне нужна сатира, а не какие-то проблемные зарисовки!

Тицца. Потому что ты не умеешь их делать!

Энрико. Мольер тоже не хотел этим заниматься! Ваша злобная нетерпимость — я говорю о вас, критиках — проистекает из вашей нелюбви к кино!

Тицца. Да Господи, разве это сатира? Это же сговор с властями! А если вам действительно нужна настоящая ирония, так почитайте Нист... Никс... Ницше!.. Да ну вас всех, я пошел! *(Кружок друзей, собравшихся вокруг спорщиков, распадается.)*

Энрико. Хулиган от культуры! Так или иначе, а комедия нравов способствовала формированию в стране демократического сознания!

Тицца *(с вызовом, держась за лацканы пиджака, делает несколько танцевальных па)*. Ха-ха! До чего же здорово она сформировала это демократическое сознание! Давайте поблагодарим Энрико за нашу дерьмовую страну! Сенк'ю, мерси, ойли-ойла!

Энрико *(вытянув шею, наскакивает на него, как петушок. Эмануэла подзадоривает: «Ну-ка всыпь ему, Энрико...»)* Может, подскажешь, как создать драматический образ такого ничтожества, такого шута горохового, как ты?!

Тицца. Дерьмо!

Энрико дает ему пощечину. Тицца отвечает тем же. Амедео бросается их разнимать, хватая обоих за шиворот.

Амедео. Нечего распускать руки! Стоп. Ну-ка помиритесь. Вы же друзья.

Энрико и Тицца (*полузадушенные*):

— Я ему не друг, он мне противен!

— Сталинист! Да как он смеет, черт побери! И кому? Мне? О-о-о!..

Амедео. Помиритесь. Идет?

Квартира Энрико (ночь)

В объективе камеры — листок бумаги, прикрепленный к стене двумя кнопками. На нем — цитата: «Будут смеяться или нет? Вот мучительный вопрос, которым я постоянно задаюсь. Можете сами судить, до какой степени эти сомнения вредны таланту. Дидро».

Мы в кабинете Энрико. Это комната с высоким потолком, строго обставленная и навевающая мысли о добрых старых временах.

В кругу света от настольной лампы — лицо Энрико. Он сидит неподвижно перед пишущей машинкой, в каретке которой лист бумаги. Чистый...

Эмануэла *(в халате. Заглядывает в кабинет)*. Милый! Уже четыре часа. Что ты делаешь?

Энрико. Язык — наша тюрьма. Он совершенно прав.

Эмануэла. Кто?

Энрико *(указывая на книгу)*. Витгенштейн.

Эмануэла. Ты пойдешь спать? Уже четыре!

Энрико. Но его никогда не занимала проблема смешного. Странно. Хотелось бы написать эссе о сходстве Витгенштейна и Тото.

Эмануэла. Вчера вечером, когда ты работал, по телевизору показывали фильм с Тото и Де Сика. Чудесная вещь!

Мгновенное включение кадра: Тото в одной из своих неотразимых сценок.

Энрико. Это подлое, гнусное, продажное телевидение не дает даже римейк сделать!

Эмануэла. А это что еще такое?

Энрико. Старый фильм, по которому можно снять новую картину. *(Грозно.)* Где старые сценарии?

Эмануэла. В подвале, милый.

Подвал в доме Энрико

В трепещущем свете свечи Энрико ощупывает стопки бумаг, перевязанные бечевками. Вдруг за его спиной раздается крик.

Полковник. Ни с места! *(Мы видим старого полковника в халате и с ружьем в руке.)* У меня винчестер. Руки на стену! Ноги врозь!

Энрико. Дорогой полковник со второго этажа, персонаж из наших старых добрых комедий. Я, как и пенсионер с третьего этажа и вдова с четвертого,— ваш сосед с пятого: Неугомонный Драматург.

Полковник. Жаль. А то бы вам пришлось иметь дело со мной!

Энрико. Увы. Никто не имеет того, что хочет!

Полковник. Спокойной ночи... *(Растворяется в темноте, бормоча: «Что за времена... Что за времена...»)*

Энрико, встав на цыпочки и перегнувшись через стопу бумаг, пытается прочесть названия сценариев. Вдруг вся стопа рассыпается. В отчаянной попытке удержать ее, Энрико задевает и другую стопу: она рушится тоже. Мы видим Энрико погребенным под россыпью сценариев... Наконец из-под них высовывается его искаженное болью лицо.

Квартира Энрико (день)

Энрико сидит перед электрической пишущей машинкой.

Лист, вставленный в каретку, совершенно чист. На столе стоит сахарница с ложечкой. Энрико, зачерпнув ложечкой сахарный песок, сыплет его на крышку стола. Сыплет до тех пор, пока на столе не образуется горка сахара...

Входит Эмануэла. Она в халате, в руках у нее поднос с чашкой и кофейником.

Эмануэла (*улыбаясь*). Ненормальный! Что ты делаешь?

Энрико. Я пока начал сахар накладывать. Ты же обещала принести кофе в пять.

Эмануэла. А я и приходила в пять. Но ты так хорошо спал. Вернее, не хорошо, а плохо...

Энрико. У нас в семье, оказывается, не перевелись остряки. Значит, еще не все потеряно. *(Выдергивает из каретки чистый лист и протягивает его жене, изображая полное удовлетворение.)* Хочу услышать твое мнение. Как, по-твоему, это смешно?

Квартира Энрико (день)

Кухня

Эмануэла готовит завтрак, нарезает хлеб. Вдруг она замирает и напряженно к чему-то прислушивается.

Из кабинета доносится стук... пишущей машинки. Лицо Эмануэлы освещается радостью. В этот момент с улицы долетают громкие крики торговца фруктами: «Персики! Кому персики! Самые лучшие персики!»

Эмануэла раздосадована. И понятно почему: стук пишущей машинки прекращается. Едва вопли торговца затихают, Энрико вновь начинает работать. Но вот опять раздается голос торговца: «Персики! Кому персики!» Машинка умолкает. Эмануэла в панике выбегает из кухни.

Передняя

Эмануэла нажимает на кнопку домофона.

Голос привратницы. Да?

Эмануэла. Синьора Костанца? Синьора Костанца, сделайте одолжение...

Улица перед домом Энрико

Из подъезда медленно выходит привратница синьора Костанца — бабища с огромным бюстом — и направляется к тележке торговца фруктами.

Торговец фруктами. Эй, налетай! Персики!

Привратница. Не можете ли вы отойти немного подальше? У нас на пятом этаже писатель, который из-за вашего крика не может работать.

Торговец фруктами. А что пишет этот ваш писатель?

Привратница. Какую-нибудь чепуху, которую они называют малым жанром.

Торговец фруктами. С дешевыми остротами, которые не могут скрыть отсутствия воображения...

Привратница. И никак не влияют на нашу убогую нынешнюю кинематографию. Музыка Тровайоли. Так можете вы все же отойти немного подальше?

Торговец фруктами. Из уважения к искусству я немедленно убираюсь отсюда!

Привратница. Вот и прекрасно.

Торговец фруктами *(толкая тележку)*. Это просто мой долг!

Квартира Энрико (день)

Теперь, когда крики торговца фруктами прекратились, Энрико энергично и сосредоточенно продолжает печатать на машинке.

Объектив кинокамеры замирает на вставленном в каретку листе бумаги.

Мы видим портрет Сталина, который Энрико с отчаяния изображает из букв, чисел и прочих знаков. Вокруг — другие портреты, тоже выполненные на машинке: Джузеппе Верди, Мэрилин Монро...

Энрико *(вытаскивая листок из каретки, обращается к нелепому портрету)*. Доволен, да?

Эмануэла *(тихонько войдя в комнату, смотрит на разбросанные по всему столу листки)*. С кем это ты?

Энрико. Да тут с одним... Посмотри, какую историю я придумал. *(Протягивает Эмануэле листок.)*

Эмануэла *(читает)*. «Таинственный убийца женщин терроризирует весь город. Бригадир карабинеров переодевается женщиной, надеясь таким образом изловить преступника. Убийца знакомится с карабинером и начинает за ним ухаживать. Бригадир сам едва в него не влюбляется... Но чувство долга перевешивает, и преступник оказывается за решеткой. Теперь бригадир карабинеров каждую субботу ходит в тюрьму навещать его».

Энрико. Смешно?

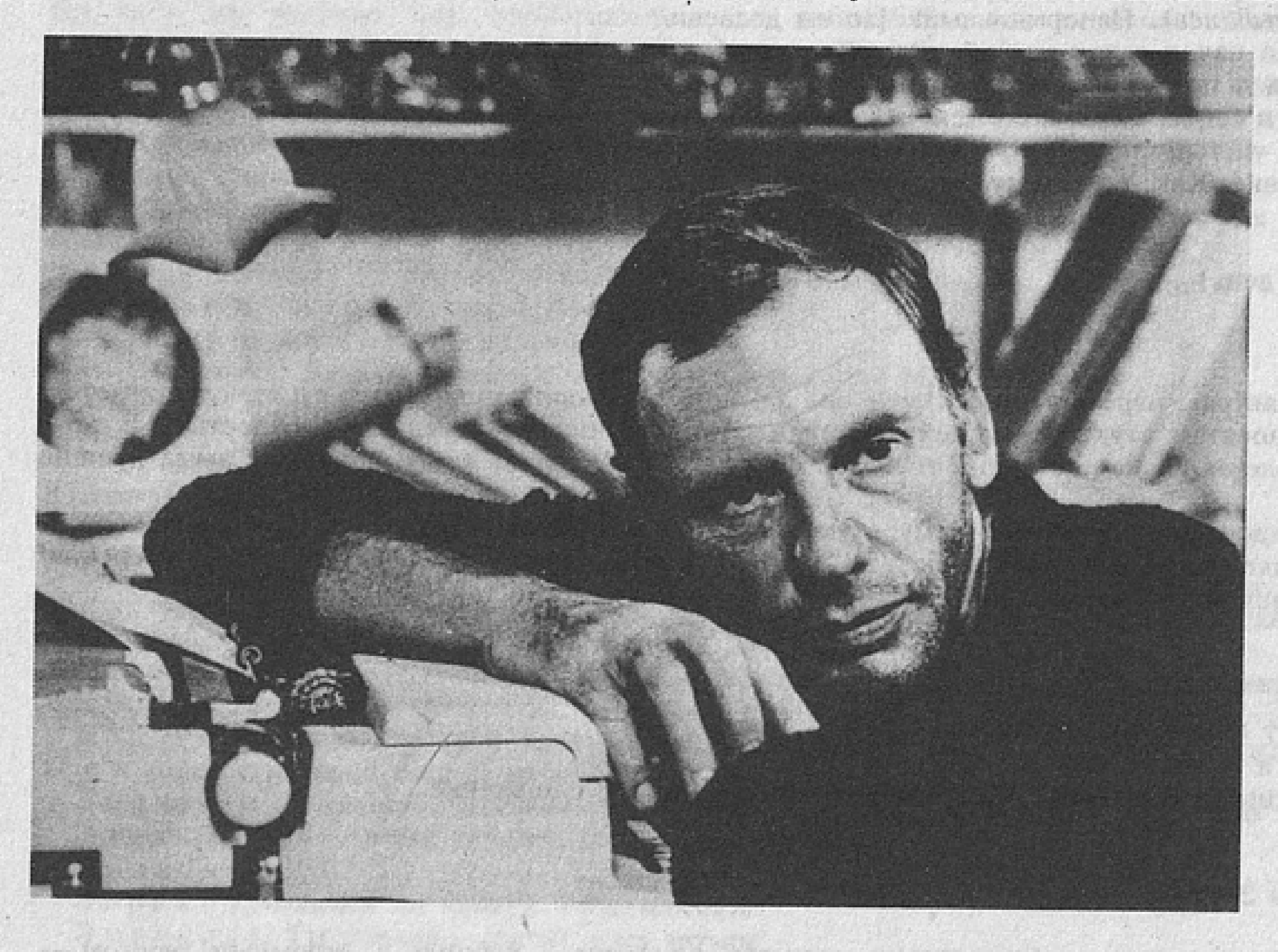
Эмануэла. Да. Ха-ха-ха!

Энрико. Не лги.

Эмануэла. Ну, не смешно.

Энрико. Нельзя смешивать доходчивость с вульгарностью.

Эмануэла немного огорчена. Энрико замечает это и улыбается жене. Она отвечает ему тем же.



Жан-Луи Трентиньян (Энрико)

Энрико. Знаешь, что я тебе скажу?

Эмануэла. Что?

Энрико. Ты у меня очень миленькая. Давай одевайся, пойдем поужинаем в каком-нибудь хорошем ресторане!

Эмануэла *(уходя)*. В восемь утра? Но все равно — спасибо.

Квартира Энрико (день)

Кабинет

Энрико сидит перед машинкой, из которой торчит чистый лист. На проигрывателе пластинка: льются звуки адажио из концерта Равеля. Энрико поднимается из-за стола и, застыв на несколько мгновений, смотрит на машинку. Потом снимает с нее верхнюю крышку и вытаскивает блок с литерами: держа его двумя пальцами, он выходит из комнаты.

Кухня

Выдвинув какой-то ящик, Энрико берет обрывок шпагата и привязывает его одним концом к блоку, а другим — к водопроводному крану. Пустив воду, со злорадством наблюдает бешеную пляску блока под сильной струей.

Энрико. Может, хоть это прочистит тебе мозги.

Коридор

Эмануэла направляется в кабинет. В это время из дверей другой комнаты выходит Франческо, их двадцатилетний сын — серьезный, подтянутый молодой человек при галстуке.

Энрико. А этот все продолжает бездельничать! Ни работать, ни учиться! У него же есть папа, пусть папа и думает! Но папе надоело!

Франческо *(проходя мимо)*. Папа, уже два года, как я работаю в банке!

Энрико *(уходя к себе в кабинет)*. Гм...

Кабинет

Эмануэла *(говорит по телефону)*. Не знаю, дома ли он. Сейчас посмотрю. *(Прикрыв трубку рукой, шепчет.)* Это Амедео.

Энрико *(подскакивая на месте и размахивая руками так, что по столу разлетаются книги и бумаги)*. Как это «не знаю!»? Он что, идиот? Наш дом, по-твоему, королевский замок? Куда ты пойдешь смотреть — в зеркальный зал или на сторожевую башню? Она, видите ли, не знает, дома я или нет! Надо было сразу сказать ему, что меня дома не-е-т! *(Продолжая кричать, он вырывает трубку из рук Эмануэлы, и его лицо тут же расплывается в улыбке, а тон становится необычайно сердечным.)* Привет, Амедео. Как дела? А я как раз собирался тебе звонить: кончил работу.

Голос Амедео. Кончил? Не может быть!..

Энрико. Кончил, кончил! *(Корчит веселую гримасу жене, чтобы та по достоинству оценила его выходку.)*

Голос Амедео. Смешно получилось?

Энрико. Даже слишком!

Голос Амедео. Слишком смешно никогда не бывает. Публика хочет смеяться, особенно когда приходит на комедию. Смеяться, смеяться, смеяться!

Энрико. Собираюсь звонить в машинописное бюро. Восемь экземпляров, как всегда. Больше нельзя, иначе последние копии выходят слишком бледными.

Голос Амедео. Энрико, а ты не дурачишь меня?

Энрико. Обижаешь! Хочешь, расскажу сюжет? *(Закрывает трубку рукой и шепчет встревоженной жене: «Он скажет: «Только не по телефону».)*

Голос Амедео. Ну что ж, давай, послушаем по телефону.

Диалог продолжается...

Амедео в халате сидит на бортике бассейна. Телефон плавает в воде на надувной резиновой подушке.

Амедео *(продолжая разговор)*. ...Тем более что я сейчас дома один и не знаю, как убить время.

Голос Энрико. Что такое неоконформизм в наше время?

Амедео. Погоди-ка. *(Цитирует наизусть.)* «Это новая вера, которую буржуазия принимает вместо прежних изживших себя табу». Правильно?

Энрико *(горячо)*. Да!.. До чего же тотализировано свободное время человека, его фантазия! Все стало массовым, даже фантазия! *(Яростно.)* До чего ужасны штампы, которые навязывает нам культурная колонизация, осуществляемая Соединенными Штатами во всем мире! Амедео?.. *(Молчание.)* Амедео? Ты плачешь?!

Голос Амедео. Пока, Энрико!

Энрико. Нет, я же не сказал еще самого главного! Не клади трубку.

Эмануэла *(шепотом)*. Да пусть кладет!

Амедео *(с проснувшейся надеждой)*. И что же у тебя самое главное?

Энрико *(посмотрев на жену, которая машет ему кулаками)*. На какие моднейшие развлечения набрасывается сейчас новая буржуазия? *(В отчаянии смотрит на Эмануэлу.)*

Эмануэла *(тихо подсказывает)*. Может, спиритизм? Он опять вошел в моду.

Энрико *(в трубку)*. Спиритизм, например?..

Амедео. Это что, вопрос?

Энрико. Нет. Я имею в виду эпизод со спиритизмом: полная темнота и голоса. Лиц не видно. Звуки пощечин, поцелуев и остроты, остроты. Тебе это обойдется в жалкую горсть лир. Конечно, эпизод короткий. Потом...

Эмануэла. Ну эта, как ее, мотонавтика.

Энрико. Мотонавтика! Скетч, от начала и до конца разыгрываемый на яхте!

Амедео. В открытом море?

Энрико. В закрытом. То есть, в порту. Яхта, стоящая на якоре. Это же находка! Ты можешь сэкономить... *(Эмануэла кивает, а Энрико распаляется еще больше.)* Наши богатые владельцы не умеют ею управлять! Это же беспощадная сатира на нынешнюю манию...

Амедео. А что у нас будет делать Альберто Сорди?

Энрико. Представляешь? Разбогатевший колбасник купил себе яхту длиной 25 метров.

Амедео. Похоже, дело у тебя пошло. Читай, читай дальше!

Энрико продолжает развивать свою идею, а Эмануэла предусмотрительно нажимает на кнопку магнитофона, повернув микрофон в сторону Энрико.

Энрико. Маленький порт на Тирренском море, натура, день. Среди множества прогулочных судов пришвартована роскошная новенькая моторная яхта... Камера скользит вдоль борта до кормы, на которой золотыми буквами выведено имя — «Алиса». Какой-то приятель-шутник приписал спереди: «Лиса». На палубе собаки, кошки *(имитирует лай и мяуканье)*, трехколесный велосипед, клетка с курицей, оплетенная бутыль. Вместо кранцев развешаны пятидесятикилограммовые копченые окорока... К плеску моря добавляются звуки воды, спускаемой из бачка в туалете, и непрестанно прокручиваемой на проигрывателе одной и той же пластинки с песенкой о Риме.

Амедео. А что, неплохо.

Энрико. В ожидании события, которому так и не суждено произойти,— я имею в виду отплытие яхты,— семья использует судно, как обычный жилой дом. Мальчишки гоняют по палубе тряпичный мяч... Синьора Амелия и ее невестка Паскуалина — обе в комбинациях и каждая килограммов по сто весом, держат в руках огромные тарелки и жадно поглощают спагетти с морскими моллюсками. Дядюшка Томмазо разрезает арбуз — огромный, что твой купол собора святого Петра. Глава семьи, Альберто, в майке, прикрыв голову завязанным по углам платком, вместе с зятем Анджолино прокладывает маршрут плавания на огромной карте, то и дело сверяясь с компасом и черпая ложкой из большой салатницы политые маслом помидоры, которые то и дело шлепаются на карту. Дядюшка Томмазо уже нарезал на носу яхты арбуз и, вспомнив о своей прежней профессии, кричит. *(Энрико имитирует южное произношение дядюшки.)* «Смотрите, какой красный! Сюда, любители арбузов! Смотрите, до чего красный! Ну чисто огонь! Огонь! Из трюма выползает выживший из ума дедушка с огнетушителем и начинает всех поливать, вопя: «Тревога! Приготовиться к спуску спасательных шлюпок!..» Все охваченное паникой семейство сгребает детей, чемоданы и кур, готовясь к высадке... Ну, ты понимаешь, это я все описываю тебе в общих чертах...

Амедео. Да, да! Читай дальше...

Эмануэла, подыгрывая мужу, смеется, кивает.

Энрико *(пребывая в состоянии бессознательной экзальтации)*. Когда недоразумение рассеивается, все обессиленно падают... на ломти арбуза... Арбузные корки разлетаются в разные стороны и попадают даже на стоящую по соседству яхту, где находится Аньелли с несколькими графинями. Одна корка шлепается в бокал шампанского, который держит в руках графиня Сузанна... Внезапно раздается отчаянный вопль — такого мы еще не слышали: «На помощь! Дедушка умер! Смотрите, душа его отлетает!» Действительно, мы видим старика, лежащего у штурвала: тоненькая голубоватая струйка поднимается из его открытого рта. В руках у него ложка, а рядом — пустая супница. Оказывается, он съел весь искусственный лед, в котором держали мороженое! Тут начинается настоящее светопреставление: слезы, крики, причитания. По рации вызывают вертолет «скорой помощи». Вертолет в воздухе!.. Врач ничего не видит внизу и спрашивает координаты. Винченцо отвечает: «Мы здесь, в этой самой точке, у набережной Армандо Диаса, рядом с газетным киоском, напротив фонтанчика, который почему-то не работает!» Взбеленившийся врач посылает их всех куда подальше... *(Энрико переводит дыхание и говорит уже нормальным тоном.)* Ну вот, а потом финальчик, который мы увяжем с другими эпизодами... Как тебе все это?

Амедео *(сидя на дне пустого бассейна, удовлетворенно)*. Я слушал с большим интересом. Даже не заметил, как у меня из бассейна вся вода вытекла. Кто-то вытащил пробку. Мыши, наверное. А другие эпизоды? На том же уровне?

Энрико. Еще бы, черт побери!

Амедео. В таком случае, устраиваем читку. До завтра?

Энрико. До завтра.

Амедео и Энрико *(одновременно)*:

— Привет!

— Привет!

Энрико опускает трубку на рычаг так, словно в руках у него тяжеленный камень. С трудом переводит дух и оборачивается к Эмануэле.

Энрико *(испуганным голосом)*. Ему понравилось!

Супруги потрясенно смотрят друг на друга. Такое напряжение сил не могло пройти даром: по щекам Эмануэлы скатываются две крупные слезы.

Квартира Энрико (день)

Кабинет

Энрико сидит за столом. Сегодня взгляд у него особенно напряженный, глаза глубоко запали, на лице — трехдневная щетина. Он смотрит на Галеаццо, который, разгуливая по кабинету, имитирует щеголя-аристократа.

Галеаццо. Вчега в Монтакагво я согвал банк! По пгавде говоВя, я упав на него, так как меня товкнуви!.. Послушай, Энрико, в Каракасе мой номер с Чече пользовался огромным успехом. Почему бы нам снова не вытащить его на свет божий? А? Состряпаем скетчик... В конце концов, срывать социальные маски — наш долг перед культурой... Амедео сказал, что ты пишешь какую-то штуку, где много персонажей... Почему бы мне не вернуться в кино?

Галеаццо смотрит на Энрико, рисующего какие-то каракули на листке бумаги. Потом садится напротив, тянется к другу через стол и, взяв его за руку, говорит уже совсем другим тоном.

Галеаццо. Скажу тебе откровенно, Энрико. Я здесь поистратился... Последние десять тысяч лир отдал вчера Канестрино.

Энрико *(глядя на друга удивленно, сочувственно, но в то же время и с досадой)*. А... Разве в Америке ты не нажил богатства?

Галеаццо. Если бы я там нажил богатство, зачем бы я возвратился сюда?

Энрико. Я думал, ты в отпуск...

Галеаццо. С чего это?.. Я сказал себе: какой ты, Галеаццо, дурак, что уехал из Италии! Возвращайся-ка в мекку кинематографа.

Энрико *(глядя на него подобревшими глазами)*. Как ты сказал?

Галеаццо. Возвращайся в мекку кинематографа...

Энрико. А знаешь, я бы с удовольствием написал историю об одном итальянце, который после двадцати голодных лет *(Галеаццо: «Ну да, в общем, голодных...»)* уезжает в Америку... А там ему говорят, что мекка — в Италии, тогда он возвращается сюда, но здесь он слышит, что мекка — там. Название: «В поисках мекки».

Галеаццо *(неуверенно)*. Ну...

Энрико. Да только будет ли публика смеяться?

Галеаццо. Нет.

Энрико. Значит, мне нельзя написать эту историю. Мне не позволено писать истории, которые не смешат публику! Я написал даже целое эссе. *(Берет стопку бумаг.)* О том, как заставить публику смеяться: десять глав! «Техника и механика комедии»; «Смех и классы общества»; «Смех, как протест, и смех, как согласие с властями»; «Юмор, ирония, сатира, фарс»; «Смерть и смех»... Вот, я рву его. *(Рвет листки.)* И знаешь, почему я его порвал? Потому что оно не смешное! Понятно? Ты понял меня, Галеаццо? Ты понял меня, друг Галеаццо? А теперь иди. Иди, иди, убирайся с моих глаз! *(Крича все громче, Энрико поднимается из-за стола и — такой коротышка рядом с громадным Галеаццо — начинает подталкивать друга к двери. На пороге вырастает привлеченная криками Эмануэла... А Энрико, схватив вдруг Галеаццо, прижимает его к себе, обнимает, с нежностью вглядывается в его лицо.)* Прости меня, прости, Галеаццо, ты здесь ни при чем. Обними же меня покрепче. Ты лучше всех нас! Ну, а теперь иди.

Кухня

Эмануэла *(она гладит белье и одновременно разговаривает с Галеаццо)*. Ты пойми меня правильно. Все эти странности, например, то, что он наказывает вещи и тому подобное, были у него всегда. Его это забавляло. Да и меня тоже... Но...

Галеаццо. Но?..

Эмануэла. С некоторых пор он стал это делать как-то зло. Вчера, например, сказал: «Наши естественные враги не только предметы, вынужденные безропотно сносить нашу власть над ними, но даже некоторые части нашего собственного тела...»

В это время до их слуха доносится страшный крик. Эмануэла зажмуривает глаза. И вместе с Галеаццо бежит в кабинет.

Энрико *(корчась, зажимает между колен правую руку)*. Ай! Черт!

Эмануэла. Что случилось? Энрико, Энрико!

Энрико *(поднимая окровавленный палец, на котором срезана подушечка до самой кости.)* Я сунул его в электроточилку...

Клиника (день)

Холл

Обстановка здесь, как в дешевых меблированных комнатах. Диванчики, деревянные панели, в одном из углов небольшой бар, широкое окно выходит в сад с зеленой оградой. Расположившиеся на диванчиках пациенты курят, читают старые журналы, слушают транзисторные приемники. Заходят Карла, Амедео и Марио с веселыми (подозрительно веселыми) улыбками.

Амедео. Да вот же он! Энрико!

Энрико вместе с Эмануэлой у бара. Они оборачиваются, идут навстречу друзьям.

Эмануэла. Посмотри, кто пришел!

Энрико *(вежливо)*. Здравствуйте. Спасибо, что навестили. Как поживаете?

У Энрико бледное лицо, тусклые глаза. Друзья продолжают изображать показное веселье, свойственное всем, кто навещает больных.

Амедео, Марио, Карла. Энрико, да ты прекрасно выглядишь — свеженький, как огурчик! Ах ты, наш Энрико!

Эмануэла. Хотите чего-нибудь?

Энрико. Что вам взять?

Амедео. Да что угодно. Можно кофе.

Марио. А здесь недурно.

Энрико. Ничего, прилично. Чем вас угостить?

Карла. И воздух здесь чистый.

Энрико. Да, очень чистый. Вчера приходил Луиджи. Амедео, а как играет «Рома»?

Амедео. Ну, нашел о чем вспоминать. «Рома»! С ума сойти можно от этой команды. Если дело и дальше так пойдет, мы все здесь окажемся. О, пардон!

Энрико *(подошедшему парню в белой куртке)*. Послушай, Альфредо, господа хотели бы...

Парень *(засовывая ему в рот три таблетки)*. Вам пора принимать лекарство.

Энрико. Спасибо.

Медсестра, стоящая на верхней площадке лестницы, трижды громко хлопает в ладоши.

Медсестра. Господа, всех прошу по палатам. Обход профессора.

Пациенты встают, прощаются с пришедшими их навестить родными и друзьями.

Энрико *(тоже поднимаясь и протягивая руку)*. Спасибо, что навестили. Очень мило с вашей стороны.

Эмануэла и трое друзей провожают его взглядом.

Амедео *(тихо)*. Я не хотел, само как-то вырвалось с этой «Ромой». Еще раз прошу прощения.

У Эмануэлы покраснел нос и глаза наполнились слезами.

Марио *(растроганно)*. Когда такие люди, как Энрико, заболевают, они становятся нормальными.

Сад клиники

Амедео, Карла, Эмануэла, Марио удаляются по усыпанной галькой дорожке. Длинный, печальный летний день. До нас доносится слабый, но уверенный голос Эмануэлы: «А я все равно люблю его, как прежде».

Мягкие звуки адажио из концерта Равеля.

Терраса (ночь)

И снова мы видим пышноволосую хозяйку дома, которая хлопает в ладоши и возвещает: «Все готово! Вы идете?»

Гости тянутся к буфету.

Лишь один из них остается на месте, среди покинутых диванов, стульев и кресел-качалок.

Это Серджо. Он делает несколько бесцельных шагов, отодвигает стул, который, впрочем, не так уж и загораживал ему дорогу, опирается о балюстраду и смотрит вниз на виднеющуюся среди крыш другую террасу, где собрались другие гости с тарелками в руках. Кто-то из них поднимает голову, но не ест, а смотрит на Серджо.

Наш «малоежка» пересекает террасу, проходит мимо жадно жующих гостей и скрывается в квартире.

Ванная комната

Стрелка напольных весов движется вправо и замирает на цифре 63.

Серджо спускается с весов, потом снова становится на них: он хочет еще раз проверить свой вес. Затем, подойдя к зеркалу, он вглядывается в собственное отражение.

Терраса

Серджо возвращается на террасу, сталкивается с хозяйкой дома, которая ходит среди гостей с тарелкой и то и дело что-то кладет себе в рот.

Хозяйка. Серджолино! Ты совсем-совсем ничего не ешь?

Серджо. Сейчас я возьму себе чего-нибудь, не беспокойся.

Хозяйка. А как Симона? Вы разговариваете по телефону?

Серджо. Каждый месяц. Сейчас она собирается в Довиль — представлять на симпозиуме урбанистов свой проект виллы-подсолнечника. Дом должен вращаться на оси по ходу солнца.

Хозяйка *(не без ехидства)*. А в пасмурные дни пусть стоит на месте!

Энрико *(проходя мимо, задерживается и тоже вступает в разговор)*. Все покинутые мужья пытаются убедить себя, что их бывшие жены — умнейшие женщины и, живя с ними, губили свою жизнь. Даже если эти жены — самое обыкновенное дерьмо.

Серджо *(серьезно)*. Симона не обыкновенное дерьмо.

Энрико *(любезно)*. Симона не обыкновенное дерьмо, согласен.

Рядом с ними останавливается профессор Барбагриджа, смакующий и еду, и слова.

Барбагриджа. Мы с Эннио, сговорившись заранее, в один голос стали утверждать: «Да-да, он умер. Действительно умер». Роберто глуховат и спрашивает: «Что вы говорите? Кто умер, кто?» — «Да нет, никто не умер. Просто с легкой руки Сартра принято говорить, что роман сегодня умер».

Все смеются. Смеется и Луиджи: мы видим, как он отходит от группы.

Серджо *(кричит ему вдогонку)*. Тебе смешно, да?.. Он тебя восхищает? Когда-то ты был более требовательным.

Луиджи *(шутливо)*. Когда восхищался тобой?

Серджо. Нет. Собой.

Хозяйка *(до сих пор спокойно евшая рядом с ними)*. А что, неужели вы восхищались самим собой? Какой ужас!

Луиджи. Что тут такого, милая синьора? В давно прошедшие времена, зимой 1952 года, когда присутствующий здесь Серджо Стиллер был удостоен премии Виареджо за свое первое (оно же последнее) произведение, мы видели его даже улыбающимся. Тому есть свидетели!

Серджо. Вот видишь! Ты хочешь доказать, что остался прежним Луиджи, хотя знаешь, что твоя страстная любовь к себе самому оказалась безответной.

Луиджи. Что за чепуху ты несешь, Серджо! И вообще, зачем ты приходишь сюда, на эти вечера?! Достаточно ведь сказать: «Мне очень жаль, но сегодня, увы, я прийти не смогу: у меня уже назначено свидание в морге...»

Серджо *(хозяйке)*. Время подкрепиться. Я иду есть. Ты довольна?

С этими словами он направляется к буфету, берет тарелку и прибор, разглядывает еду, оставшуюся на блюдах, тянется к сырым овощам, старательно и методично накладывает себе на тарелку одну морковку, веточку сельдерея, две оливки, половину сладкого перца и небольшое яблоко.

Серджо *(опережая замечание Амедео)*. Мне уже все всё сказали: «Тебе не повредит такая гора овощей?», «Во что ты превратил унитаз? В цветочную вазу?», «В концлагере ты, наверное, ел больше!» Если учесть, что я еврей, это последнее замечание особенно остроумно...

Амедео ест свое мясо, а Серджо жует зелень. К столу подходит адвокат Парлаторе за гуляшем.

Адвокат *(хлопая Серджо по плечу)*. Не обжирайся, подумай о холестерине. *(Амедео и Серджо переглядываются, но в колчане адвоката еще остались стрелы.)* Конопляное семячко свежее? Когда ты превратишься в попугая, спой мне «О Мари!»

Сказав это, адвокат наполнил тарелку и, напевая «попугайским» голосом знаменитую неаполитанскую песенку, уходит.

Серджо. Должен признать: такого мне еще не говорили.

Амедео *(посмотрев на него потеплевшими глазами)*. А я вовсе не собирался сказать тебе что-то «такое»... Просто хотел спросить, сколько ты сейчас... весишь.

Серджо. На моих весах — шестьдесят два восемьсот. А здесь, в ванной, получается шестьдесят три сто. Но деления у них нечеткие. Скорее всего — шестьдесят три... *(Пауза.)* Шестьдесят три лишних...

Амедео удивленно смотрит на Серджо, но тот начинает смеяться, давая понять, что он просто пошутил. И сразу меняет тему разговора, глядя на женщин, которые прогуливаются по террасе.

Серджо. Ты заметил, что за последние годы все наши знакомые женщины помолодели?

Амедео. Их счастье.

Серджо *(глядя на Марио и его жену Марчеллу)*. Даже Марчелла, хотя она на год старше Марио... И Энца в хорошей форме.

Амедео. Это она, наверно, мне назло. Сейчас делать мне назло — главная цель ее жизни.

Теперь уже Серджо с дружеским участием смотрит на Амедео. А тот жует с обиженным видом.

Серджо. Ты случайно не зациклился на этом? Мы часто приписываем другим чувства и намерения, которые сами же и придумываем.

Амедео. Нет, Серджо, это уже интеллектуальная заумь, а я к таким рассуждениям отношусь с подозрением. Наверное, поэтому вы меня презираете.

Серджо. Кто тебя презирает?

Амедео. Все. Энрико, потому что я развратил его своими деньгами. Марио — за то, что я не восхищаюсь, слушая его разглагольствования. А Энца презирает меня потому, что презираете меня все вы.

Серджо. А я? Меня ты не назвал.

Амедео. Ты деликатнее их, потому что на других тебе вообще наплевать.

Серджо. Выходит, я хуже всех. Спасибо тебе, Амедео... Хочешь знать правду? Просто мы все, понимаешь, все без исключения так много о себе воображаем, что ждем от других одних только восторгов или... презрения. Забывая при этом, что самое распространенное среди людей качество — безразличие.

Амедео. Так говорил Заратустра! А если звали его как-то иначе — мне все едино.

Серджо. Не надейся на свое невежество, его звали именно так.

Энца *(подходя к Амедео)*. Я ухожу. Завтра мне рано вставать. Поедем вместе? Я вызову такси.

Амедео *(сразу же ставя стакан)*. Ну конечно, конечно, какой разговор. Я уже готов.

Энца. Пока, Серджо, привет Симоне.

Амедео *(бросает на ходу Серджо)*. Вот когда человек от радости готов упасть на колени перед своим же таксистом!

Амедео уходит следом за Энцой. Серджо, тщательно и медленно пережевывая зелень, приступает к морковке.

Девушка с падающей на глаза челкой подходит, чтобы отрезать ему кусок торта. Серджо смотрит на нее, не проявляя особого интереса.

Изабелла. Это ты — доктор Стиллер с радио-телевидения?

Серджо. Да. *(Глаз девушки не видно, а рот ее забит салатом. Во взгляде Серджо пробуждается любопытство.)* Ты тоже пятидесятилетняя девица или пятнадцатилетняя старушка?

Изабелла. Угадай!

Мимо проходит Парлаторе с женой. Они прощаются с Серджо.

Парлаторе. Мы уезжаем. Может, подвезти тебя?

Серджо. Нет, спасибо. Я пешком.

Парлаторе. Да, я забыл. Тебе же надо переварить маслинину. *(Хохотнув, уходит.)*



Серж Реджани (Серджо)

Изабелла. Все такие «остроумные» на этой террасе.

Серджо. Да уж. Ты что, пришла сюда помогать?

Изабелла. Нет, я здесь случайно. Ищу сына хозяев... А ты?

Серджо. Я тоже заглядываю сюда случайно... уже двадцать лет. Я из этих вот «остряков» и «глубокомыслящих».

Луиджи *(подходит, явно обнаруживая интерес к Изабелле)*. Серджо, может, представишь меня своей юной подруге?

Серджо. Охотно. Но я не знаю, как ее зовут... *(Изабелле.)* Его зовут Луиджи, и он на этой террасе выполняет роль одной из колонн. С вашего позволения... *(С этими словами он направляется к Марио, участвующему в оживленном споре с группой гостей.)*

Кабинет Серджо в телерадиовещательной компании (день)

Сидя за металлическим столом в небольшом кабинете, обставленном безликой мебелью, Серджо внимательно слушает сидящего перед ним молодого человека с огромными старомодными усами.

Автор ТВ. Прошу прощения, доктор, но «Капитан Фракас», этот, как говорите вы, «ироничный и поэтичный» приключенческий роман, никого ведь не интересует. Он не интересен мне, не интересен молодежи! Уверяю вас. Я хочу исследовать современный миф о капитане Фракасе и его бродягах, и это требует иного подхода к реальной действительности театра (или к театру реальной действительности — как вам будет угодно).

Серджо *(кивая головой, вздыхая и листая лежащий перед ним текст)*. Да. Мне понятна ваша концепция. Но факты — по крайней мере главные — менять не следовало. Вот, например... Прекрасная сцена, когда Матамор умирает от холода и голода на снегу... Ее почему-то у вас нет...

Автор ТВ *(улыбаясь)*. Есть. Снег будет, не беспокойтесь.

Серджо. Я не беспокоюсь! В этом дер... В вашем сценарии Матамор убивает себя сам... и притом ужасным образом...

Автор *(продолжая улыбаться)*. Да как же может быть иначе? Актер разрывает на куски и пожирает самого себя, чтобы возродиться. Это своего рода профессиональный метаболизм... *(Почти не меняя тона, все с той же улыбкой смотрит на Серджо и как бы ненароком добавляет.)* Впрочем, я решил узнать на этот счет мнение коллег из культурной комиссии моей партии и должен вам сказать, что все они согласились с такой трактовкой, доктор Стиллер. Больше того, наш руководитель, Кутелли, звонил на Радио-Телевидение и разговаривал по этому поводу, если не ошибаюсь, с президентом компании.

Серджо. В заявке, представленной вашим кооперативом, говорится, что в съемках должны участвовать пятьдесят три актера... А в «Капитане Фракассе» было всего семь комедиантов...

Автор *(улыбаясь)*. Да, но я, как вы уже сами убедились, читая текст, ввел в действие «Хор», озвучивающий мысли легендарного героя... Сценическое действие сопровождается «хором», доктор Стиллер.

Серджо. Хорошо. С вами свяжутся. До свидания.

Едва автор уходит, Серджо в изнеможении падает на стул и даже утирает пот со лба. Потом встает, снимает пиджак, брюки, сбрасывает мокасины и, открыв один из ящиков, обеими руками извлекает из него квадратные весы. Встав на них, снимает очки с толстыми линзами и напряженно вглядывается в движущуюся стрелку: «...Шестьдесят один двести»,— бормочет он и вздыхает с мрачным удовлетворением. Дверь открывается, и в кабинет заглядывает секретарша: «Я забыла сказать...» И умолкает, увидев своего патрона полуодетым и вроде бы подросшим.

Серджо *(стоя на весах за столом)*. Да-да, я вас слушаю.

Секретарша. Когда вы были в дирекции, звонил президент республики.

Серджо. Мне?

Секретарша. Он спрашивал вас. По срочному делу. *(Девушка скрывается за дверью.)*

Серджо *(вполголоса)*. Галеаццо. Никак не угомонится.

Коридор телерадиовещательной компании (день)

С папкой под мышкой Серджо идет по пустынному коридору. Останавливается перед какой-то дверью, но постучать не успевает: дверь открывается, и из нее, пятясь, выходит женщина и с поклоном заканчивает разговор с владельцем кабинета.

Карла. Спасибо, господин президент. До свидания.

Закрыв за собой дверь, она видит Серджо.

Карла. Привет.

Серджо. Молодец. А ты и впрямь стала важной персоной.

Кабинет президента компании (день)

Президент *(обращаясь к побледневшему Серджо)*. Что касается нового американского сериала "Noney's Life" для послеполуденной передачи, ваш отчет о ней показался мне — скажу откровенно — несколько суховатым, некритичным. Ваша точка зрения, ваше мнение, с которым, как вам хорошо известно, я так считаюсь, совершенно отсутствуют. *(Входит девушка с небольшим чемоданом. Она садится на скамеечку рядом с президентом, а тот, крутанув кресло и повернувшись к ней, продолжает свою речь.)* Это ваша главная обязанность,— простите за резкость. Кому же еще, как не вам, с вашими способностями, помогать менеджерам, если они не интеллектуалы?

Девушка снимает с его ноги туфлю и принимается стаскивать носок.

Серджо. Если вы настаиваете и если мое мнение что-то значит...

Президент. Значит, и еще как значит. Оно может сыграть решающую роль. Итак, я вас слушаю.

Серджо. Ну вот, я считаю, что сериал "Honey's Life" и с точки зрения зрелищности, и как явление культуры — совершенно пустое место, более того, он вреден, ибо дает нашему молодому зрителю искаженное представление о совершенно чуждом нам мире и цивилизации...

Президент внимательно смотрит на Серджо. Педикюрша между тем занимается своим делом.

Серджо. Таким образом, молодежь, и так ничего не получающую от нашей собственной культуры, еще раз бомбардируют американцы...

Президент. Ну вот, а ваш коллега Маринари, наоборот, утверждает, что сериал этот несет зрителю такие общечеловеческие ценности, как солидарность, религиозность, оптимизм... Вы какого мнения о своем коллеге Маринари?

Серджо *(неопределенно)*. Я его очень уважаю...

Президент. Вам хорошо известны мои политические пристрастия, меня не сбить некоторыми теориями, в соответствии с которыми Шекспир и мультики — это одно и то же, поскольку они не формируют сознания телезрителя... Но должен вам сказать, что контракт о приобретении "Honey's Life" уже подписан.

Заметно, что Серджо с большим усилием следит за рассуждениями президента: ему плохо, он даже глаза прикрыл, но тут обрезок ногтя с президентской ноги попадает Серджо в щеку, и он даже подпрыгивает от неожиданности.

Президент. К сожалению, нам иногда приходится прислушиваться к мнению партий, которое порой и определяет наш выбор. Вот, например, «Капитан Фракасс»... Если не ошибаюсь, вы сами его предложили...

Серджо *(превозмогая дурноту)*. Да... да... Но сейчас все переменилось... Я даже не знаю, стоит ли... Поскольку...

Президент. Во всяком случае, ваше предложение прошло. Мы уже начали подготовку павильонов.

Вдруг президент удивленно замолкает. Серджо, белый, как полотно, встает со стула и, не прощаясь, направляется к двери.

Серджо *(едва слышно)*. Прошу прощения, господин президент... Мне что-то не по себе... Но я с вами во всем согласен...

Коридор компании

Сделав несколько шагов, Серджо падает. Проходящий мимо швейцар, увидев это, спешит к нему, знаками призывая на помощь других швейцаров.

Первый швейцар. Надо отнести его в медпункт, на третий этаж.

Служащий. Это случайно не доктор Стиллер со второго канала? Отнесите его в медпункт пятого этажа, а то потом может возникнуть неразбериха.

Вся группа меняет «курс» и направляется к лифту.

Второй швейцар. Но есть какой-то доктор Стиллер и на первом канале...

Первый швейцар. Сейчас узнаем. *(Направляется к внутреннему телефону.)* Алло? Это из дирекции говорят. Какой из себя доктор Стиллер со второго канала? В очках? Блондин или чернявый?.. *(Остальные опустили Серджо на пол и, подойдя к коллеге, с интересом прислушиваются к разговору.)* Да, мне нужно знать, как он выглядит!.. Без памяти... Может, и умер...

Серджо. Я не умер.

После этого сообщения Серджо встает, приглаживает волосы и, слегка пошатываясь, уходит.

Кабинет Серджо

Комната погружена в полумрак. Серджо, сидя за своим столом и сжимая пальцами виски, читает какой-то сценарий. А впрочем, кажется, не читает. Глаза у него закрыты. Раздается зуммер селектора. Серджо от неожиданности вздрагивает.

Голос по селектору. Говорит Анточи из отдела распределения помещений. Дорогой Стиллер, сообщаем вам приятную новость: доктор Маринари из вспомогательной службы переводится к вам, в отдел культуры, в комнату рядом с вашей. Но поскольку ему нужно помещение попросторнее, придется уступить ему восемьдесят пять сантиметров от вашего большого кабинета, доктор Стиллер. Впрочем, вы утонченный интеллектуал и витаете в безграничных просторах фантазии. Счастливчик. Всего хорошего.

Сообщение это ничуть не тревожит Серджо, который, приняв прежнюю позу, вновь погружается в размышления. Но из коридора доносится все нарастающий грохот. Слышно какое-то лязганье, словно стукаются друг о друга буфера внезапно остановившегося поезда. Все в комнате Серджо содрогается. Как в Сан-Франциско во время землетрясения 1906 года. Вдруг металлическая стена, отделяющая кабинет Серджо от соседнего помещения, со стоном начинает придвигаться к нему. Рушится

один из шкафов, и по комнате разлетаются страницы забракованных сценариев. На спину Серджо падает сорвавшаяся со стены вешалка. Когда Серджо на глазок определяет, что пресловутые восемьдесят пять сантиметров уже «отрезаны», он расслабляется и начинает приводить себя в порядок. Но стена не останавливается! Она продолжает неотвратимо надвигаться на него, упирается в стол, сдвигает его с места.

Серджо *(в панике)*. Эй!.. Ой.. На помощь!

Каркающий голос из динамика. Говорит Анточи из отдела распределения помещений. Доктор Стиллер, главный стабилизатор вышел из строя и не слушается команды. Выходите!

Серджо. Не могу! Дверь заклинило!

Голос из динамика. Прыгайте из окна!

Серджо. Мы же на седьмом этаже!

Голос из динамика. Тогда взбирайтесь на стол, Стиллер! У вас какой стол — металлический или из амазонского ореха?

Серджо. Металлический.

Голос из динамика. Благодарите Бога. Если бы вы были начальником, вас бы уже раздавило!

Серджо вспрыгивает на стол, словно на подножку движущегося трамвая. Ударившись о противоположную стену, стол останавливается, но металлическая стена, вибрируя, продолжает напирать на него. Стол пока держится, хотя из его нутра доносится леденящий душу скрежет сплющиваемых ящиков.

Салон автомобиля

За рулем Серджо. Лицо у него изможденное. Бросив взгляд на индикатор расхода бензина, он перестраивается в ряд машин, съезжающих к бензоколонке.

Серджо внимательно смотрит на красивого парня лет двадцати в комбинезоне. Молодой человек приветствует Серджо коротким взмахом руки. Заправив машину, парень подходит к окошку.

Серджо. Как дела?

Юноша. Хорошо. А у тебя? По-моему, ты еще больше похудел.

Серджо *(весело)*. Заметно, да? Шестьдесят! Это мой рекорд. Ну, пока, Паолино!

Юноша. Пока, папа.

Отъезжая, Серджо, долго смотрит на сына в зеркало заднего обзора.

Кабинет Серджо в телерадиокомпании и кабинет Энрико

Сидя в кабинете, по размерам напоминающем теперь пляжную кабинку, Серджо разговаривает по телефону с Энрико. Он уже не бодрится: у него болезненный вид и говорит он с трудом.

Энрико. Сколько денег ты украл сегодня у государства?

Серджо. Не украл, хуже — не помешал другим украсть... Как обычно.

Энрико. Умирай теперь от угрызений совести.

Серджо. Это не угрызения совести... Так... какая-то ностальгия нападает.

Энрико. О чем тоскуешь? О «цветах, которых не сорвал»? Если бы продолжал писать, люди бы поняли, что ты дурак. А так все думают: как жалко! Такой талант! Такой многообещающий автор!.. А обречен быть бюрократом!

Серджо. Мне звонил Амедео. Ты с ним разговаривал?

Энрико. Вы что там на телевидении совсем ничего не делаете? Ведь программы ваши — сплошное дерьмо.

Серджо *(обессиленно)*. Я стараюсь, хоть и косвенно, помочь возрождению кино.

Энрико. Мы ведь говорим о том, чего мы достигли и чего не достигли... Трудно только понять, чего мы должны были достичь. Во всяком случае я, бывший когда-то писателем, а теперь превратившийся в карикатуру, свое дело сделал. А ты, Серджо Стиллер?

Серджо. Что, и сегодня работа не клеится?

Энрико. Тебе не дается еда, мне не дается работа. *(У Серджо попискивает таймер на часах.)*

Серджо. Между прочим, как раз сейчас мне надо поесть. Будь здоров.

Энрико. А что ты ешь? Собственные ногти грызешь?

Серджо. Остроумно.

Энрико. Пока, Серджо.

Серджо. До свиданья, Энрико.

Серджо вынимает из ящика стола кулечек, в котором виднеются одна оливка, один боб и один орешек арахиса. Серджо несколько секунд смотрит на эти не нужные ему вещи, потом, скомкав пакетик вместе с содержимым, бросает его в корзинку. Закрыв ящик, он поднимается со стула. Даже от этого небольшого усилия его шатает. Поборов головокружение, Серджо направляется к двери.

Коридор подвального помещения

Серджо в растерянности озирается. Лифт уплывает вверх. Только тут Серджо понимает, что нажал не на ту кнопку: лифт доставил его в подвал. Серджо идет по коридору, сам не зная, куда и зачем... В конце коридора он видит приоткрытую дверь, над которой светится надпись: «Капитан Фракасс». Взволнованный Серджо останавливается, а затем проскальзывает внутрь...

Павильон на телевидении

...и оказывается на окраине французской деревни XVII века. Все покрыто снегом. Обшарпанный фургон с бродячими комедиантами по самые ступицы увяз в снегу.

Сделав несколько шагов, Серджо останавливается. Из невидимого динамика доносится чей-то металлический обезличенный голос.

Голос из динамика. Испытываем снег. Давай ветродуй.

Откуда-то налетает ледяной ветер, поднимающий вихри искусственного снега. Серджо едва удерживается на ногах.

Голос Серджо. Матамор! Матамор! Матамор!

Серджо с трудом бредет по снегу. Поскользнувшись, он хватается за какое-то искривленное голое дерево. Мы продолжаем слышать его голос, а в это время, совсем как в романе, хлопья снега залепляют ему глаза, ложатся на брови, на растрепанные волосы.

Голос Серджо. «Да, это был Матамор! Прислонившись спиной к дереву, он протянул свои тощие полузасыпанные снегом ноги... Длинная шпага, с которой он никогда не расставался, как-то странно торчала у его груди...» (*Серджо обессиленно прислоняется к дереву.*) «Лицо его стало похоже на белую восковую маску...»

С белым, как полотно, лицом Серджо прижимается спиной к дереву, прикрывает глаза и вытягивает ноги. Мы продолжаем слышать его голос: «...Конечно, из-за бури ему уже не оторваться от этого дерева. А поскольку веса в нем осталось всего каких-нибудь несколько фунтов, он сразу же промерзнет до мозга костей. Стремясь поразить Париж, он с каждым днем ел все меньше и меньше и из-за этого стал походить на борзую в конце охотничьего сезона. Бедный Матамор, вот где ты теперь укроешься от пощечин, пинков, насмешек и лупцовки, которые полагались тебе по твоей роли. Никто больше не будет смеяться тебе в лицо...»

Терраса (ночь)

Повторяются кадры: хозяйка дома в тот вечер, когда мы впервые увидели проделки Галеаццо, хлопает в ладоши.

Хозяйка дома. Все готово! Вы идете?

Гости направляются к буфету. Только Серджо остается на террасе в одиночестве среди диванов и брошенных стульев.

Бруно (*молодой рекламный агент, обращаясь к своей жене*). Мне надо позвонить.

Джованна. Я возьму тебе чего-нибудь поесть.

Бруно. Только немного. Сегодня меня прихватило сильнее, чем вчера. (*Показывая рукой на желудок, уходит в глубь квартиры.*)

Джованна идет к буфету мимо группы спорящих людей. Среди них Марио, Луиджи и жена Марио Марчелла.

Марио. Никаких коллективных обязательств! Счастье сугубо индивидуально! Прекрасно! Но тогда возникает проблема индивидуальной ответственности. Нельзя продолжать обвинять во всем старшее поколение.

Луиджи. Месяц назад в нашу газету приняли восемь молодых сотрудников. Так они все уже в отпуске!

Джованна (*проходя мимо*). Ой, держите меня! Здесь рассуждают о молодежи!

Марио (*враждебно*). Да! А что?

Джованна (*останавливается*). Но это же такая старая тема! Тема для стариков. И уж вам-то вообще следовало помолчать.

Марио. А нельзя ли узнать, почему?

Джованна (*повышая голос*). А вы это знаете! Потому что вы — депутат от ИКП и на протяжении десяти лет только и делали, что...

Луиджи (*подсказывает*). Все вешали на молодежь.

Джованна. Да, совершенно верно! Может, станете отрицать?

Марио. Какие громкие слова! Жаль, что вашему голосу далеко до соловьиного пения.

Джованна. А вы каркаете, как ворона!

Марчелла. Ну, Марио, пойдем отсюда, пойдем же.

Марио (*обращаясь к Джованне*). Если я вспомню название какой-нибудь другой птицы, с которой можно было бы вас сравнить, я вам сообщу. (*Делает шаг к буфету, но...*)

Джованна. Такой юморист и коммунист вполне мог бы вытащить из штанов свою «птичку»!

Марио *(удивленно оглядывается)*. Вы неверно меня поняли! Юмор подобного рода я оставляю вашим фашиствующим приятелям!

Джованна. Нет, это вы неверно меня поняли! Потому что я к-у-у-да левее вас!

Марио. Плывя налево, Христофор Колумб приплыл направо: как раз туда, куда он и хотел приплыть!

Джованна *(вся дрожа)*. Вы... вы... идиот!

Марио. А вы — кретинка!

ЦК Итальянской компартии. Кабинет Марио

Скупо обставленная комната. На столе стопы газет и журналов. Марио разговаривает по телефону.

Марио. Этот плакат годится не для агитационной кампании, а для рекламы «Звездных войн»!.. Никто тебя не заставляет возвращаться к социалистическому реализму! Конечно! Вы же все гении! *(Бросает трубку и начинает что-то писать, но тут звонит телефон. Марио поднимает трубку и кричит.)* Ну кто там еще? *(Меняя тон.)* Кто-кто?.. А, ну тогда соедини.

Джованна *(она говорит из автомата, стараясь чтобы ее слова звучали непринужденно)*. Депутат, вы узнаете мой резкий голос, так не похожий на соловьиную трель?

Марио *(после минутного замешательства, с улыбкой)*. А! Это вы...

Джованна. Я прочитала в газете ваше выступление в палате депутатов. Хорошенький переполох вы там устроили.

Марио *(покашливая)*. По правде говоря, это не я был. Выступал Д'Орацио, с апострофом, а моя фамилия — без апострофа.

Джованна *(растерянно лепечет)*. Ну, подумаешь, какая разница. А когда закатите свою речь вы?

Марио. Не думаю, чтобы в ней была такая уж необходимость... Очень мило с вашей стороны, Джованна, что вы позвонили. Видите, я запомнил ваше имя. А меня зовут Марио. Без апострофа...

Чайный бар

Марио и Джованна решили встретиться в чайном баре. В этот послеполуденный час он пустынен, если не считать какого-то пожилого англичанина, вероятно, гомосексуалиста, поглощенного процессом чаепития.

Джованна. Меня это раздражало... Вернее, я завидовала вашей уверенности... Я бы сцепилась с вами, даже если бы речь шла о спорте. Неуверенность оборачивается агрессивностью.

Марио *(улыбаясь)*. А вы и впрямь не уверены в себе?

Джованна. Не только! Я еще постоянно всем недовольна. И кисну... Представляете? Каждый вечер плачу. Около шести. А зимой — в пять, потому что зимой солнце заходит раньше.

Марио *(стараясь рассеять горечь этого почти детского признания, смотрит на свои наручные часы — старенькие, прямоугольные)*. Значит, у нас еще есть время...

Джованна *(оживляясь)*. Сегодня со мной этого не случится, я знаю. *(Тотчас пожалев о таком признании, она пытается исправить положение.)* То есть... я, конечно, не уверена...

Марио, взяв чайник, хочет налить чаю Джованне, но чай, стекая по носику, льется на поднос. Джованна улыбается и отнимает у него чайник, но когда она наклоняет его, в чашку падает ситечко. Оба инстинктивно оглядываются на англичанина, так ловко обращающегося со своим чайником.

Марио. Мы-то привыкли к кофе с молоком.

Из заднего помещения, надевая на ходу голубой пиджак с золотыми пуговицами, выходит пианист. Сев за инструмент, он начинает наигрывать мелодии сороковых годов. По-видимому, выбор его не случаен: выходя, он бросил внимательный взгляд на посетителей. Марио и Джованна слушают, глядя друг другу в глаза... *(Звучит песенка из фильма «Звездная пыль».)*

Салон автомобиля

Прошло несколько дней. Джованна, ведя свою малолитражку, слушает Марио, на коленях у которого неизменная кожаная сумка.

Марио. Вот так Лицемерие называют Искусством, Подлость выдают из Благоразумие, а Вероломство за Искренность. «Я так искренен, что могу наплевать тебе в глаза»... *(Заметив, как Джованна смотрит на него.)* ...Тебе неинтересно?

Джованна. Нет, нет. Куда мне ехать?

Марио. Прямо, потом направо... В прошлом месяце один молокосос, попавший в партию на волне событий семьдесят пятого года, сказал мне: «От твоих идей пахнет покойником». Его едва вырвали у меня из рук.

Джованна *(удивленно)*. Мой муж тоже считает, что все новички в их рекламном агентстве настроены против него лично.

Марио *(кивает, не вникая в смысл ее слов, и продолжает говорить как бы для самого себя)*.

А старые товарищи, руководители... постепенно забывают о твоем существовании... может, потому, что ты незабываем?.. (*Глянув на светофор.*) Ты же на красный поехала!

Джованна. Нет, еще был желтый.

Марио. У каждого тысяча своих дел. Дела! Дела! Послушай, как бы нам все-таки избежать объявления в газете: «Депутат-коммунист погиб в машине молодой дамы»... *(Джованна действительно пошла на опасный обгон.)* Красный же! *(Джованна, резко тормознув у светофора, останавливается.)* В конце концов у тебя отнимут права.

Джованна. У меня их уже отняли. Три месяца назад. Кстати, ты бы не мог...

Марио. Нет.

Сказав это, Марио сползает чуть ли не на пол, чтобы его не заметили из стоящей рядом машины.

Джованна. Что такое?

Марио. Там депутат Рава!...

Джованна видит за рулем ближайшей машины пожилого господина с седой бородкой.

Джованна. Уже нельзя показаться на улице с женщиной, если она не твоя жена!.. Тоже мне социалистическая непорочность!

Марио. Ты не в тот ряд заехала. Дело в том... что мне сейчас не хотелось бы давать повод для разговоров.

Древние развалины (закат)

На первый взгляд не определишь, где находятся Марио и Джованна. Какие-то глыбы, обломки, древние стены, полумрак.

Марио. Мы встречались здесь с товарищами — с Пьеро, Карло, Мартой... Передавали друг другу прокламации, прятали их... *(Фигуры Марио и Джованны вырисовываются в светящемся проеме арки.)* ...Случалось мне и ночевать тут. С семьей пришлось порвать, потому что партия была на нелегальном положении. В то время мой отец был моложе, чем я сейчас.

Джованна *(с нежностью смотрит на него, такого нелепого в огромных башмаках и с этой болтающейся на плече сумкой)*. Ты похож на торговца книгами в рассрочку...

Марио. Что-что?

Джованна (*улыбаясь*). Ты всегда носишь с собой эту сумку?

Марио. Здесь по ночам была такая тишина. Но время от времени и сюда доносились из города автоматные очереди и пальба из пистолетов.

Джованна смотрит на него блестящими глазами. Марио легонько проводит рукой по ее волосам, целует ее в лоб, потом в нос. Она поднимает голову, и их губы встречаются. Мы видим ее руку, отнимающую у Марио сумку.

Джованна. Ты передавал здесь секретные материалы? *(Марио улыбается, а она отшвыривает сумку в сторону.)* Надеюсь, взрывчатки в ней нет?

Теперь их руки свободны, и они могут обняться и поцеловаться. Потом долго стоят, крепко обнявшись и прижавшись щекой к щеке. На их лицах написано отчаяние. Издали четко доносятся пистолетные выстрелы и автоматные очереди.

Парламент: помещение с почтовыми ячейками для депутатов

Открывается ячейка с фамилией Дораццо. Она пуста. Марио закрывает дверцу, садится, ставит свою сумку на колени и о чем-то задумывается. Здесь во дворце Монтечитторио, где находится парламент, у каждого свой почтовый ящик. Заходит какой-то депутат-коротышка, ячейка которого расположена высоко. Он становится на ступеньку, поднимается на цыпочки... Когда коротышка уходит со своей почтой, Марио, встрепенувшись, открывает сумку и достает оттуда несколько запечатанных писем. Затем, сверившись с именами на конвертах, раскладывает письма в пять ячеек. Входит другой депутат — худой, пожилой, лысый, с ироничным выражением лица.

Депутат. Марио!

Марио. Привет, Карло!

Депутат открывает свой ящик и берет почту. Мы видим конверт, только что опущенный Марио, который смущенно закрывает свою сумку и направляется к выходу.

Депутат. Марио! Это твое письмо?

Марио. Прочти. Потом поговорим.

Депутат. Нет, давай поговорим сейчас. *(Распечатывает конверт, в котором несколько листков.)* Это тот самый твой план?

Марио. Не совсем. Я прошу провести собрание и обсудить мои предложения.

Депутат. Сколько таких писем ты написал?

Марио. Пять. Тебе, Инграо, Торторелле, Рейхлину и Наполитано[5]. Я предлагаю всем нам куда-нибудь уехать на пару дней. Скажем, в какую-нибудь гостиницу в Монтекаво. Заплачу я.

[5] Названные адресаты входили в то время в руководство ИКП.

Депутат. Что за бредовые идеи. Поговорить можно, но лучше в Центральном Комитете.

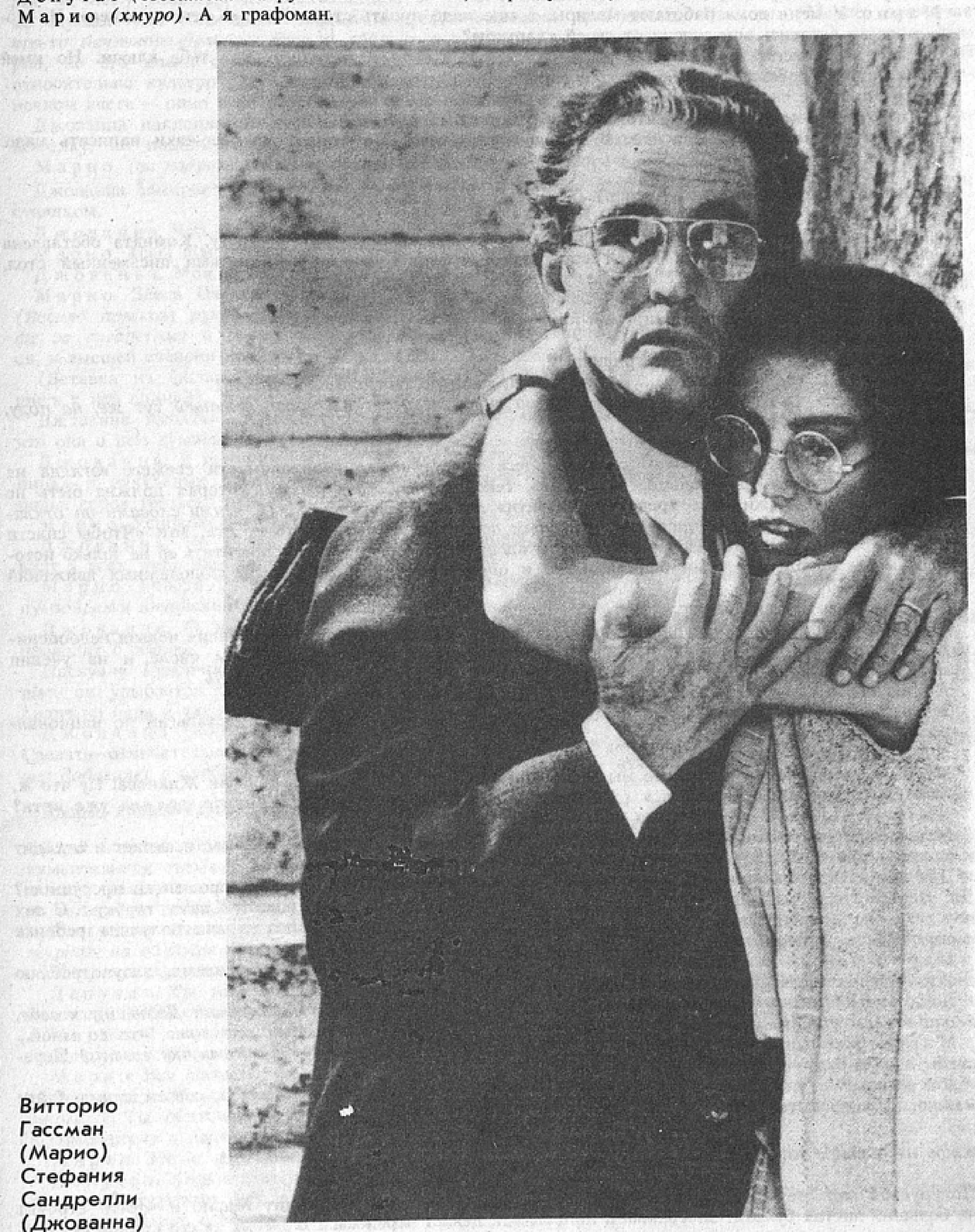
Марио *(не глядя на него)*. Нет. Это превратится в дискуссию об уместности или неуместности плана, то есть, станут выносить решение о моих намерениях. В письме я и об этом говорю — то есть о том, каково чувствовать себя объектом критики не только старых товарищей, но и молокососов...

Депутат. Ну что ты такое говоришь?

Марио. Правду.

Депутат *(взвешивая на руке листки письма)*. Правду следует излагать в нескольких строчках.

Марио *(хмуро)*. А я графоман.



Витторио Гассман (Марио) Стефания Сандрелли (Джованна)

Депутат. Ты не последовал за своими лучшими друзьями, когда они вышли из партии. И теперь хочешь отыграться на нас? *(Махнув рукой, уходит.)*

Марио *(не без колебания окликает его)*. Карло! *(Депутат останавливается.)* Я вынужден заниматься бессмысленной работой, ты знаешь это... Меня больше не используют в полную силу!

Депутат. Возможно, ты и прав. Нужно поговорить об этом.

Марио. Хочу попросить тебя еще об одной любезности. Ты не собираешься в субботу в Новару?

Депутат. Собираюсь, а что?

Марио. У меня дома работают маляры, а мне надо писать статью для «Контемпоранео». Не можешь ли ты оставить мне ключи от своей квартиры?

Депутат *(весело поблескивая глазами, шарит у себя в кармане)*. Вот тебе ключи. Но имей в виду: биде не работает.

Марио. Я же сказал — мне надо писать статью.

Депутат. А я тебе говорю, что биде не работает.

Марио *(беря ключ)*. Спасибо. В понедельник отдам. Но статью мне все-таки написать надо.

Маленькая квартирка депутата (вечер)

Марио и Джованна сидят на узкой кровати, тесно прижавшись друг к другу. Комната обставлена по-спартански: кроме кровати в ней есть еще небольшой заваленный книгами письменный стол, холодильник и газовая плита. Марио без пиджака, но еще при галстуке.

Джованна *(распуская ему узел галстука)*. Ты сам их выбираешь?

Марио. Этот мне подарил один мой приятель.

Джованна. Не похоже.

Марио. А что? По-моему, он приличный.

Джованна. Ну, в общем, да... А как статья, которую ты должен написать?

Марио. Она уже готова. *(В доказательство он вытаскивает из сумки, лежащей тут же, на полу, листы исписанной бумаги.)*

Джованна. Ты хочешь мне ее прочитать?

Марио. Сейчас? Ну в общем сначала здесь идет кусок о необходимости свежего взгляда на новые отношения между людьми, на любовь, секс, дружбу... На работу, которая должна быть не единственной целью жизни, а средством развития личности, наравне с... *(С этими словами он откладывает первых три густо исписанных неровным почерком листка.)* Потом... Ага, вот: «Чтобы спасти молодежь от изоляции, от разочарования, отчужденности в партии, нужно обогатить ее не только историческими и идеологическими знаниями, но и оперативным опытом борьбы молодежных движений 43—45 и 68—77 годов...»

Джованна. Давай дальше.

Марио *(продолжает)*. «В условиях этой духовной нищеты общества потребления нельзя недооценивать стимулы, которые дают нам критика и эссеистика, основанные в том числе и на учении Маркса». Потом я перехожу к заключительной части. «Так в чем же опасность?»

Джованна *(отважившись прервать его)*. Длинновато что-то.

Марио *(продолжает)*. «...Слушая обрушивающиеся на нас обвинения в ностальгии по национал-народническому...»

Джованна. О, господи!

Марио. «..Обвинения в том, что мы воскрешаем не изжитый до конца призрак Жданова! Ну что ж, на этот риск нужно пойти, если...» *(Джованна смотрит на свои часики.)* Ты что, должна уже идти?

Джованна. Да, скоро... А пока я позвоню. Можно?

Марио берет с тумбочки телефон и передает его Джованне. Потом, из скромности, встает и отходит к письменному столу, перебирает на нем книги.

Джованна. Алло! Мама?.. Вы водили Валентину в бассейн?.. А волосы хорошенько просушили? Да. Покормите, пожалуйста, ее ужином... Да, немного задержусь. Ну, пока. *(Кладет трубку.)* С тех пор как мы с тобой познакомились, моя свекровь счастлива... Наконец-то она получила ребенка в свое полное распоряжение.

Марио *(садясь с ней рядом)*. А ты?.. Джованна, я отнимаю у тебя время, злоупотребляю твоим терпением... И ничего тебе не даю взамен...

Джованна. Может, это и есть любовь?.. *(Голос ее дрожит. Марио прижимает Джованну к себе, а она совсем по-детски плачет у него на плече.)* ...Прости меня, прости... Не знаю, что со мной...

Марио. Уже шесть часов. *(Отстранив Джованну, чтобы рассмотреть ее, он в шутку грозит.)* Перестань, а то я буду читать тебе всю статью!

Джованна *(улыбаясь сквозь слезы)*. Когда ты еще и острить пытаешься, совсем с ума сойти можно. *(Прижимается к нему.)* ...Любовь моя, любимый, любимый...

Кафе на окраине города (день)

Полупустой зал стоящего на отшибе кафе. За одним из столиков сидит Марио и что-то строчит на больших листах бумаги. Зачеркивает, поправляет, делает переносы... В дверях за его спиной показы-

вается Джованна. Замедлив шаг, она смотрит на склонившегося над столом Марио. Подойдя к Марио, Джованна целует его (он быстро оглядывается по сторонам: не видал ли кто...) и садится рядом.

Марио. Ну вот, я кончил. Что тебе заказать? *(Делает знак официанту.)*

Джованна. У меня был разговор с мужем.

Марио *(тревожно)*. О чем?

Джованна. О нас с тобой. Мне холодный кофе. (*Официант уходит. Марио растерянно смотрит на нее.*) Можешь не беспокоиться. Я только попыталась с ним поговорить, он меня даже не слушал — до того занят своими профессиональными проблемами. Как ты. *(Марио, промычав что-то нечленораздельное, быстро убирает исписанные листы и авторучку в сумку.)* Извини, Марио, но его новая серия плакатов, рекламирующая пеленки «Морбидекс», и твои новые планы относительно культурной реформы... Прости, хоть это вещи совершенно разного уровня, но, в конечном счете — одно и то же... Невроз у вас от них одинаковый...

Джованна наклоняется, чтобы взять из сумки, которую она поставила на пол, сигареты и зажигалку, но подняв голову, видит, что Марио исчез. Джованна в полной растерянности.

Марио *(за кадром, тихим голосом)*. Не двигайся, не оборачивайся.

Джованна замирает с сигаретами и зажигалкой в руках... Марио сидит за ее спиной за соседним столиком.

Джованна. Что случилось?

Марио. Тссс! Мы с тобой незнакомы...

Джованна. Можно мне положить руки на стол?

Марио. Здесь Паскуале Гуэррино! Журналист из радикалов. Вечно вынюхивает скандальчики. *(Весело помахав рукой, приветствует журналиста. Этот тип с лисьей физиономией зашел в кафе за сигаретами и равнодушно отвечает на приветствие Марио.)* Впрочем, на нас ему, кажется, в высшей степени наплевать.

(Вставка из фильма «Тото и женщины»: Тото разговаривает со своей любовницей, повернувшись к ней спиной).

Джованна вздыхает и, не оборачиваясь, выкладывает сидящему у нее за спиной Марио все, что она о нем думает.

Джованна. Я понимаю, Марио, что наши встречи среди развалин, в пещерах, в дневных гостиницах и захудалых барах — совсем как в фильме с Тото — возвращают тебя в атмосферу подполья сорок третьего года...

Марио. Успокойся, пожалуйста.

Джованна. Но я так больше не могу, Марио! Это унизительно. Либо мы будем вместе на виду у всех, либо нам придется расстаться. Вот так!

Марио. Говори потише и ради Бога не называй имен. Мы же договорились, что в пятницу пойдем в китайский ресторан...

Джованна. О, какая смелость! В пятницу! Суббота и воскресенье, конечно, святые дни: их проводят с семьей!

Паскуале Гуэррино, проходя мимо Джованны, думает, что она обращается к нему. Замедлив шаг, он улыбается ей. А Джованна, скосив глаза, строит ему рожу. Гуэррино, пораженный, выходит из бара и садится в машину.

Джованна (*по-прежнему сидя спиной к Марио*). Я готова выяснить отношения с мужем. Сделать окончательный выбор. Но ты тоже должен решить: я или твоя жена! (*Повернувшись, она добавляет с необычной нежностью.)* Очень тебя прошу — выбери меня...

Дворец спорта (день)

Общий вид зала, где проходят заседания XV съезда ИКП. У микрофона один из делегатов (документальная съемка). В центральном секторе Марио раскладывает перед собой папку с бумагами и кипу газет, вытащенных из сумки. Рядом с ним садится уже знакомый нам депутат. У него тоже кипа газет, которую он кладет возле газет Марио.

Депутат. Это та самая статья, которую ты писал у меня дома? *(Он кивает на «желтый» журнал, на обложке которого красуется фото: Марио и Джованна выходят из китайского ресторана.)*

Марио *(запускает пальцы в свою шевелюру)*. Вот несчастье!

Депутат. Ты только прочти эту изысканную подпись. «Депутат парламента, член культурной комиссии ИКП обращается к нашим корреспондентам с вдохновенными словами: «Чтоб вы сдохли!»

Марио. Я сказал только: «А, чтоб вы...»

Депутат. Пошли им письмо и опротестуй опечатку.

Марио. Вот шакалы.

Депутат *(бросает на Марио взгляд, в котором и жалость, и злость. Так смотрят на Марио многие.)* Ты обижаешься, что тебе не дают работать... Поезжай в Милан, там идет подготовка к симпозиуму о наглядной агитации и телевидении.

Марио. Это не моя тема.

Депутат. Хоть с глаз уберешься на пару недель.

Марио открывает рот для ответа, но его сосед уже погрузился в чтение какой-то рукописи. Вздохнув, Марио отворачивается и смотрит на гостевые трибуны...

Из огромной массы народа объектив камеры выхватывает и дает крупным планом лицо Джованны, взгляд которой устремлен на центральный сектор, отведенный для делегатов и руководства... Центральный сектор. Крупный план: лицо Марио, глядящего на Джованну... Одна из распорядительниц подходит к Марио и что-то говорит ему, кивая в сторону выхода. Марио оборачивается и видит Луиджи, делающего ему какие-то знаки.

Балкон над залом

Марио подходит к Луиджи. Тот смотрит на него очень серьезно.

Луиджи. Привет.

Марио. Ты здесь от газеты?

Луиджи. Нет. Из-за Серджо.

Марио. Серджо?

Луиджи. Он умер.

Марио. О господи! Не может быть!

Луиджи. Среди искусственного снега под пластмассовым деревом. Прекращение жизненных функций на почве истощения организма. *(Марио, закрыв глаза, слушает подробности.)* Его нашли через три часа, почти полностью занесенного снегом.

Марио *(тихо)*. Добился-таки своего.

Марио и Луиджи молча смотрят друг на друга. Марио растерян, подавлен. Потом он переводит взгляд на зал, на выступающего депутата... на гостевую трибуну, где сидит Джованна. Теперь Марио воображает себя стоящим на трибуне...

Марио. Товарищи, сегодня умер мой друг. Умер потому, что отказался от жизни. Об этом я как раз и хотел вам сказать. О жизни. А не о смерти. Одно из основных чаяний всех людей, нашедшее свое отражение даже в некоторых конституциях — право на счастье. Мне могут возразить: но с таким требованием и выступала молодежь в 1968 году. Нет, товарищи, у этого стремления более давние корни. В 1821 году Леопарди писал: «До сих пор политика занималась больше целыми народами, а не индивидом, переменами в нем, его счастьем». Товарищи, все мы знаем, что жить надо по законам справедливости. И потому мы спрашиваем себя: всегда ли счастье индивида согласуется с законами справедливости? Товарищи, я вышел на эту трибуну, чтобы поделиться с вами своей личной проблемой. Как вы к этому относитесь?

Комментарии:

— Зачем это?

— Да ладно, давай послушаем.

— Только покороче.

Марио. Да. Я просто задам съезду вопрос, тогда будет покороче. *(Он пробегает глазами один из своих исписанных листов.)* Итак, мне хотелось бы знать:

Первое. Может ли такой немолодой коммунист, как я, влюбиться, словно восемнадцатилетний юнец? Я люблю — причем чувство это взаимное — замужнюю женщину, так что назвать могу только ее инициалы — Дж. Т.

Второе. Будет ли правильно, если я, желая основать с ней семью, брошу подругу жизни, с которой мы вместе уже тридцать пять лет и которая состарилась рядом со мной, помогая мне во всем, разделяя мои взгляды, прощая меня, а также помогая мне пережить некоторое охлаждение ко мне со стороны партии, хотя это уже другой разговор?

Третье. Можно ли считать, что предполагаемый и, конечно же, болезненный разрыв не нарушит права на счастье моей жены с точки зрения идей равенства и принципов, которые мы с вами всегда считали основой справедливого общества свободных и равноправных людей? Иными словами, справедливо ли быть счастливыми, делая несчастными других? Я жду вашего «да» или «нет». Спасибо.

Участники съезда растерянно молчат.

Между тем зал заседаний почти совсем опустел. Марио смотрит на своего приятеля-депутата.

Депутат. Ты, оказывается, страдаешь не только графоманией, но и логорреей. Какой же ты многословный... и... нудный.

Марио переживает эту воображаемую сцену, стоя на балконе рядом с Луиджи. Он еще более расстроен, чем прежде...

Вокзал Термини (день)

Толпа, объявления, передаваемые через динамики. Джованна спешит к платформе, от которой отправляется скорый поезд на Милан. В руках у нее письмо. По его формату можно сразу догадаться, что оно — от Марио. А вот и сам Марио.

Марио *(выглядывая из окна вагона)*. Джованна!.. Ты пришла, умница!

Джованна *(размахивая письмом)*. Я получила его сегодня утром. *(Она растеряна, он удручен.)* Десять раз перечитала, но поняла только, что ты едешь в Милан, в восемнадцать тридцать с пятой платформы.

Марио. Там действительно есть не совсем понятные места, но я объясню тебе все потом... На третьей странице...

Джованна *(разворачивая письмо)*. Да, да, Марио...

Марио. То место, где я пишу о тридцати пяти годах, прожитых с женой, и о том, что ей уже пятьдесят шесть лет... Нашла?

Джованна. Да, Марио. При твоем взгляде на нравственность, справедливость, чистоту... Не понимаю, как у тебя находится место еще и для меня?

Марио *(искренно)*. Но я люблю тебя, Джованна! Весь последний абзац только этому и посвящен... Ты читала?

Джованна. Да. Читала. *(Она вздыхает, оглядывается. Пытается перевести разговор на другую тему.)* Уходящий поезд всегда наводит на грустные размышления... «Вокзал Термини»...

Вставка

Быстро мелькают сценки из двух фильмов Россано Брацци и Монтгомери Клифта: удаляющиеся поезда.

Марио *(оживленно)*. Нет, Джованна. Эта поездка — всего только пауза. Короткая передышка. Как только я вернусь, мы увидимся и поговорим обо всем. Идет?

Джованна. Увидимся и поговорим.

Марио. Из Милана я, может, напишу письмо жене. И тебе тоже...

Джованна. Нет. Не надо. Лучше уж я перечитаю это.

Марио. Тогда напиши мне ты.

Джованна. Нет. А то еще ты мне ответишь.

Джованна и Марио смеются. Но у Джованны на глазах слезы... Они не заметили, что уже некоторое время железнодорожник в сдвинутой набекрень фуражке и с несимпатичным лицом слушает их разговор.

Железнодорожник. А поезд-то не пойдет. Независимый профсоюз объявил серию забастовок, которые могут причинить серьезные неудобства гражданам. Объединенные профсоюзы решительно осудили эту инициативу и обвинили независимые профсоюзы в корпоративизме.

Марио *(растерянно)*. Значит... Этот поезд не пойдет?

Железнодорожник. По-моему, я вам ясно сказал.

Марио *(выходит из вагона с чемоданом и со своей неизменной сумкой. И он, и Джованна испытывают некоторую неловкость)*. Мы с тобой драматические персонажи, постоянно попадающие в комическое положение.

Джованна. Что ты будешь теперь делать?

Марио. Не знаю. Схожу в справочную. А может, вернусь домой и поеду завтра.

Джованна. Я на машине. Подвезти тебя?

Марио. Нет, спасибо... По-моему, на Милан сегодня есть еще один поезд... через полчаса... А может, через час... Или два...

Оба уходят. Глядя со стороны, не скажешь, что идут они вместе. Толпа пассажиров отделяет их друг от друга, разводит в разные стороны.

Терраса (ночь)

Прошло несколько месяцев с тех пор как Галеаццо разыграл здесь свою шутку. Ветер треплет занавески, предвещая наступление осени. Женщины кутаются в шарфы и шали, мужчины в пиджаках... Состав гостей примерно тот же. Правда, кто-то за это время умер, у кого-то родился ребенок, кто-то поправился после болезни. Появляется Джованна. Она одна. Отвечая на приветствия, проходит по террасе, ища нужного ей человека. Но конечно же, не Марио, с которым они смущенно раскланиваются, что не ускользает от внимания жены Марио — Марчеллы.

Марио. Привет.

Джованна. Привет. *(Проходя мимо какой-то своей приятельницы.)* Ты не видела Бруно?

Приятельница показывает, где он. Бруно стоит в одиночестве, облокотившись о балюстраду, в слабо освещенном уголке террасы. Он смотрит вниз, в темную пустоту.

Джованна. Почему ты не заехал за мной? *(Бруно, мрачно нахмурившись, не отвечает.)* Я же тебе сказала, что все кончено. Навсегда. Еще месяц назад.

Бруно *(продолжая смотреть вниз, в пустоту, угрюмо)*. Я даже хотел покончить жизнь самоубийством, но это серьезно подорвало бы престиж новой рекламной серии «Наше мыло — каждому мило». *(Подносит стакан к губам и с трагическим видом высасывает из него все виски.)*

Джованна *(трогая его за руку)*. Перестань пить виски, возьмись за ум.

Бруно. Это не виски. Это пармское сухое.

Из квартиры доносится громкий голос профессора Беллатомы. Через открытое окно видно, как он говорит по телефону с какой-то своей пациенткой.

Беллатома *(в трубку)*. Да, синьора, правильно, выбрасывайтесь из окна. Умница. На каком

этаже вы живете? Прекрасно. Выбрасывайтесь, выбрасывайтесь. Мы будем вспоминать о вас с удовольствием. (*Кладет трубку, бормоча себе под нос.*) С ума сойти можно от всех этих идиоток!

Мимо проходит Эмануэла со стаканом воды для Энрико, которому нужно запить целый набор таблеток. Энрико сидит рядом с Тиццо. Он тоже выглядит каким-то поникшим. Два бывших неистовых спорщика ведут мирный разговор.

Тиццо. Ты смеялся, когда узнал, что моя теща стала матерью? Действительность комичнее и трагичнее любого романа.

Энрико. Помнишь, что писал Пиранделло о разнице между юмором и иронией?

Тиццо. А как же! Ты имеешь в виду историю о старой накрашенной синьоре, которая всех смешит, а потом выясняется, что она делает это нарочно, чтобы доставить удовольствие своему молоденькому мужу...

Энрико. И комизм оборачивается драмой...

Амедео беседует с профессором Беллатомой.

Амедео. Я спросил у тебя об этом и как друга, и как психопатолога.

Беллатома. Все очень просто. Давай разберемся. Ты пребываешь в тревожном ожидании выхода на экраны фильма «Преступник»?

Амедео. «Отступник».

Беллатома. Какая разница. Все равно тревоги твои напрасны. Если фильм публике понравится, всю заслугу припишут Энце и Кампи, которые его и сделали, значит, они будут победителями, а ты по-прежнему ничтожеством.

Амедео. Это точно.

Беллатома. Если фильм публике не понравится, они все равно останутся на коне, поскольку известно, что настоящий художник не гоняется за успехом: пусть зрителей мало, зато какой почет! А ты, как продюсер, потеряешь и деньги, и кредит. В любом случае ты окажешься в дерьме.

Амедео (*глядя на профессора чуть ли не влюбленными глазами*). Я сказал себе: хочу услышать мнение настоящего друга. Спасибо, Эмилио.

Беллатома. Да не за что! Главное помнить, что в любом случае ты будешь в дерьме.

Амедео. Совершенно верно. Нет проблем. Еще раз спасибо.

Беллатома. Пожалуйста.

Амедео ищет Энцу, которая в это время спорит о чем-то с Кампи.

Энца (*задиристо*). Барберини был занят. Понятно?

Кампи. Для фильма Моничелли у него время нашлось, а для моего — нет!

Энца. Еще на позавчерашнем просмотре ты называл его нашим!

Кампи. Феррери сказал мне, что на севере надо стараться заполучить кинозалы с портиками, чтобы в случае дождя публика могла под ними спрятаться. Ты позаботилась об этом?

Энца (*раздраженно*). Да, позаботилась!

Кампи. А Канн? О Канне ты подумала? Поговорила с кем нужно?

Энца. Вот бесстыжая рожа! Ты же сам публично заявил, что не желаешь участвовать ни в каких фестивалях!

Кампи. Конечно, заявил! Каждый играет свою роль! Режиссер говорит «нет», а продюсер говорит «да» и все равно посылает картину на фестиваль! Таким образом, я получаю возможность провести пресс-конференцию, выступить против продюсера, в общем, немного пошуметь. (*С презрительной усмешкой.*) Кретинка!

Энца (*яростно*). Мыльный пузырь! Карьерист!

Кампи. Бездарь, идиотка, прислужница.

Энца. Педрила!

Кампи. Блядь!

Энца. Дерьмо!

Приблизившийся к ним Амедео слышит этот обмен «любезностями». Круто развернувшись, он уходит, причем вид у него совсем не огорченный.

Какая-то дама обращается к Галеаццо, беседующему с группой гостей.

Дама. Сегодня вы не будете нас смешить?

В сторонке Карла и Луиджи наливают себе в стаканы аперитив.

Луиджи. А как малышка Николетты?..

Карла. Премиленькая!

Луиджи. Надо зайти посмотреть.

Карла. Она плохо переносит жару.

Луиджи. Это сирокко. В сентябре в Риме он всегда дует... Как твоя работа?

Карла. Хорошо. А твоя газета?

Луиджи. Хорошо. Наконец меня уволили.

Карла. Чем же ты занимаешься?

Луиджи. Ничем. У меня нет ни минуты свободного времени. (*Отпив из стакана, добавляет.*) Помнишь, как Серджо сказал: «Теперь главное не факты, а состояние души»? (*Хлопает себя по карманам.*) Прости, мне нужно закурить... (*Отойдя, присоединяется к другой группе. Карла тоже уходит — в противоположную сторону.*)

Амедео (*налетая на Энрико, сообщает ему с энтузиазмом*). Понимаешь, я, оказывается, сижу в дерьме!.. И ты ни о чем не спрашиваешь?

Энрико. Я и так тебе верю.

Амедео. По-моему, у тебя тоже не все в порядке.

Энрико. Не отрицаю.

Амедео. Энрико, давай плюнем и начнем все с начала!.. Амедео и Энрико опять на орбите! Все по новой! Создадим маленькое акционерное общество «Смехофильм». Разве мы не умеем смешить? Так давай посмешим людей! *(Трясет Энрико. Говорит лихорадочно и напористо.)* Как с твоим сценарием «Новое табу»? Нужно сделать его смешным! Давайте сделаем его смешным, ребята! Или вот еще идея: снять умопомрачительную комедию по «Саду пыток»! Пытки и истязания — обхохочешься. Как, по-твоему, Энрико? Это смешно? Ну скажи, смешно? Все дело за тобой. Я чувствую себя новым человеком. Отвечай же — смешно?

Энрико. Амедео...

Амедео *(возбужденно)*. Ну говори, говори!

Энрико. Этим вопросом ты мне всю жизнь заел... И позволь спросить тебя: это смешно?

Амедео. Что?

Энрико *(все больше повышая голос — так что кое-кто из гостей оборачивается.)* Отвечай! Смешно или нет? Смешно? Смешно? Скажи, если тебе смешно!

Амедео. Энрико...

Энрико *(взяв Амедео под руку.)* Нет, ты мне все-таки скажи: это смешно? Да или нет? *(Тащит Амедео за собой.)*

Амедео *(встревоженно)*. Нет... Не знаю, Энрико, ну вот, так сразу... Честно говоря, я немного расстроен...

Энрико. Я тоже. Но ты мне все-таки ответь: это смешно? Все равно я тебя не отпущу. Смешно? Сколько раз ты задавал мне этот вопрос за все то время, что мы знакомы? Миллион, два миллиона, три миллиона? Вот и я тебя спрошу три миллиона раз. Это смешно? Отвечай, Амедео. Смешно? Ну, смешно?

Амедео *(цепко удерживаемый за руку другом, растерянно объясняет тем, кто на них смотрит)*. Я не знаю, о чем он...

Стоя в стороне, Эмануэла наблюдает за этой сценой довольно равнодушной. К ней подходит явно растерянная Карла.

Карла. А... как чувствует себя Энрико?

Эмануэла. Пожалуй, лучше...

Новый официант, которого мы еще не видели, собирая грязную посуду, вдруг испуганно замирает.

Официант *(обращаясь к гостям)*. Посмотрите! Туда!

Он указывает пальцем на одного из гостей — конечно же, это Галеаццо,— который, стоя за дверным косяком, высунув голову и схватив себя одной рукой за шею, изображает сцену «удушения»: язык у него вывалился, хриплым голосом он взывает о помощи.

Но все демонстративно не обращают на него внимания, всем это надоело. Одни пожимают плечами, другие просто отворачиваются.

Галеаццо выходит из-за косяка с вымученной улыбкой, продолжая, однако, держаться за шею. Убедившись в полном провале своей затеи, он, приводя себя в порядок, выходит на середину террасы и обращается к собравшимся.

Галеаццо. Друзья! Друзья! Минуточку внимания!.. Хочу извиниться перед вами за этот последний номер, который, впрочем, меня попросили исполнить — возможно, чтобы унизить. «Когда люди привыкают смеяться над каким-то человеком, им трудно проявить к нему сострадание, каким бы несчастным он ни был». Я вычитал эту фразу — уже не помню, где именно. Но следующая фраза моя: «До чего вы мне осточертели!..» *(Все гости оборачиваются к нему, улыбки постепенно исчезают с их лиц.)* К счастью, мой самолет на Венесуэлу вылетает через два часа. Я увожу с собой гнуснейшие воспоминания о вас, надеюсь, они скрасят горечь моей вынужденной эмиграции. Вы просто сборище старых рамоликов, которые вместо того, чтобы уйти на пенсию, продолжают тешить себя иллюзиями. Я не посылаю вас даже к такой-то матери, оставайтесь там, где вы есть. Это самое худшее, что я могу вам пожелать... Примите и проч. ...

Галеаццо направляется к выходу, но Луиджи и еще кто-то из гостей пытаются его задержать. Галеаццо вежливо от них отстраняется и, ускорив шаг, уходит. Наступает гробовое молчание, которое нарушает громкое восклицание Марио.

Марио. Он прав.

Теперь все лица обращены к нему.

До сих пор Марио был угрюм и мрачен: по-видимому, он ждал повода, чтобы излить все, что накипело у него на душе.

Марио. Галеаццо вдруг интуитивно угадал правду: остаться такими, какие мы есть,— хуже не придумаешь!

Барбагриджа *(с усмешкой)*. Почему же, можно придумать и хуже. Например, вернуться в Венесуэлу.

Марио *(срываясь на крик)*. Ренато Барбагриджа! Умный человек иногда может позволить себе валять дурака, пока кто-нибудь не догадается, что он и впрямь дурак! Меня уже воротит от светского марксизма, так и прущего со страниц твоей газеты, которую, между прочим, я перестал читать. Привилегированные декаденты мне противнее, чем привилегированные блаженные: вот по-

чему я не могу больше терпеть таких нытиков, как ты, как Энрико, как Луиджи, как Амедео и даже как наш бедный покойный Серджо.

Барбагриджа. Но ведь твой приятель говорил и о тебе.

Марио. Конечно! И обо мне! Естественно! Мы все того стоим... И бесполезно выкручиваться, как пытаетесь выкрутиться вы. Что, по-твоему, сделал ты, да и все остальные, когда вы вышли из партии из-за событий 56-го года или потом, в 68-м году? А факты 57-го, 58-го, 60-го, 62-го, 72-го, 76-го, 79-го — куда вы денете их? Остаться — вот было тогда проявлением смелости! *(Обращается к Энрико.)* Ты вышел из партии, потому что ты — то, что именуется словом, которое, по мнению Луиджи, нельзя произносить, ибо оно — анахронизм. Но ведь дерьмо останется дерьмом... Да, Энрико, ты — буржуа! Вот оно, это слово, и это — единственная твоя болезнь! Наша болезнь!.. Очень нам всем хочется загримироваться! Спастись, сыграв пародию на самих себя, как это делаешь ты, Луиджи.

Амедео *(восхищаясь Марио, говорит стоящим рядом)*. Всем сестрам по серьгам!

Марио *(теперь он обращается к группе женщин, среди которых мы видим и Джованну)*. Нет, милые требовательные дамы, не ждите от нас никаких решений! Мы не способны принимать их... Не знаю, как вы, а мы еще лет десять, если не окачуримся раньше, по-прежнему будем приходить на эти самые террасы и хныкать, жалуясь на депрессию! А завтра — все к морю! А послезавтра — на ужин к Октавии! А потом — к Прокопио! А ты слышал новый анекдот? А послушай вот этот! И еще один...

Энрико *(сострадательно)*. Марио, ты жалок.

Марио. Да, я жалкая посредственность, сам знаю. Вот они — наши знания. А теперь — к столу! Все готово?

Поворачивается и уходит к буфету, где наливает себе в стакан немного вина. Группа женщин с любопытством наблюдает за ним. Джованна взволнована, но старается этого не показать.

Луиджи *(весело)*. Да что это с ним сегодня?

Амедео. Его словно подменили!

Тиццо. Однако!

Марчелла *(поглядев на мужа, вздыхает)*. Неправду говорят, будто мужчины стареют лучше женщин.

Энрико *(удрученно)*. Как он изменился. Помню, в 43-м, когда мы воевали с немцами, он был всегда такой веселый.

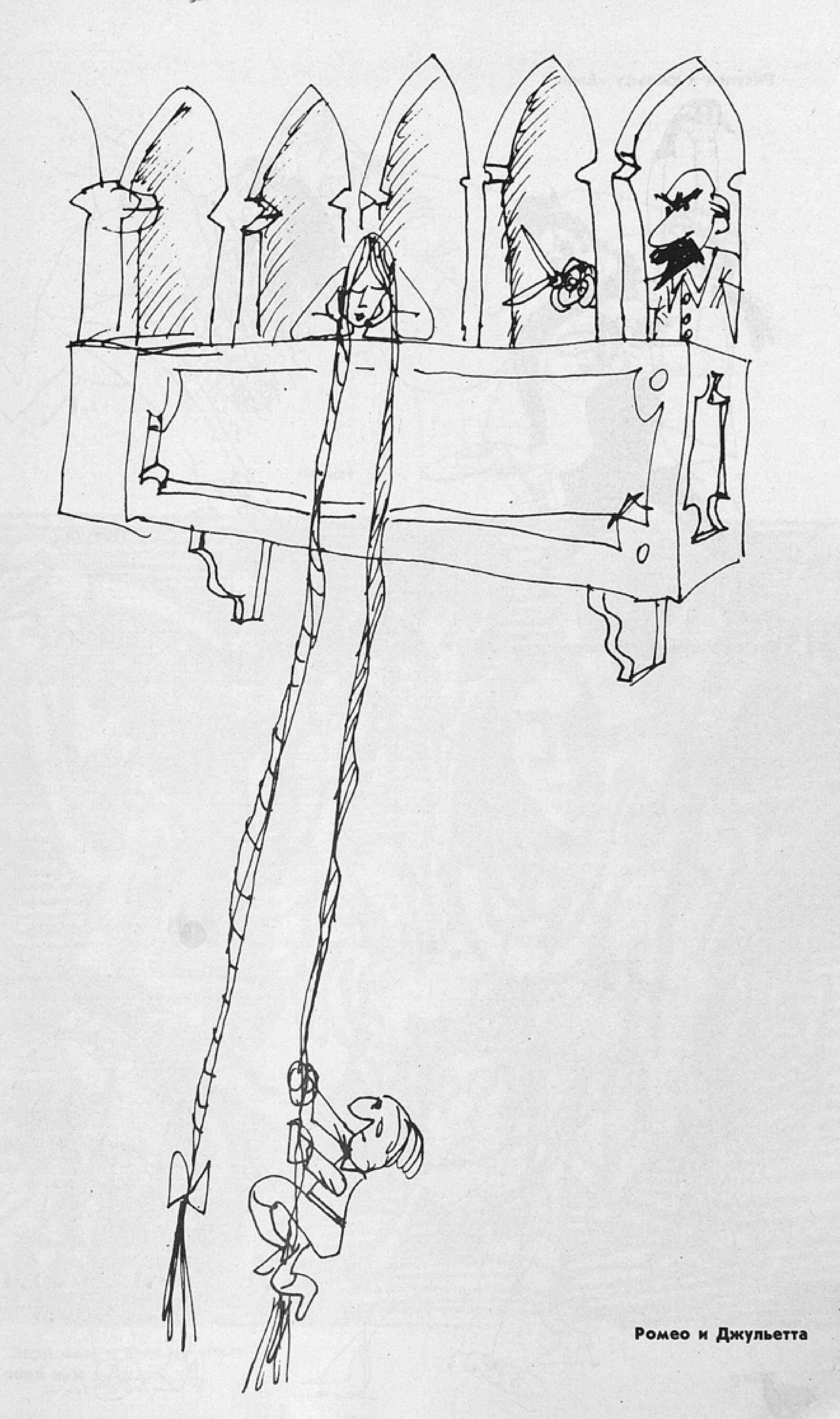
Марчелла. Не можем же мы начать новую войну с немцами, чтобы вам стало веселее...

На террасе воцаряется молчание. Девушка с падающей на глаза челкой, почему-то присутствующая здесь и в этот вечер, смотрит через застекленную дверь на гостей. Вместе с ней мы видим, как они медленно бродят по террасе — кто-то встает, кто-то садится. Все как-то нерешительно озираются, ожидая, когда белокурая хозяйка дома хлопнет в ладоши.

Хозяйка дома. Все готово. Вы идете?

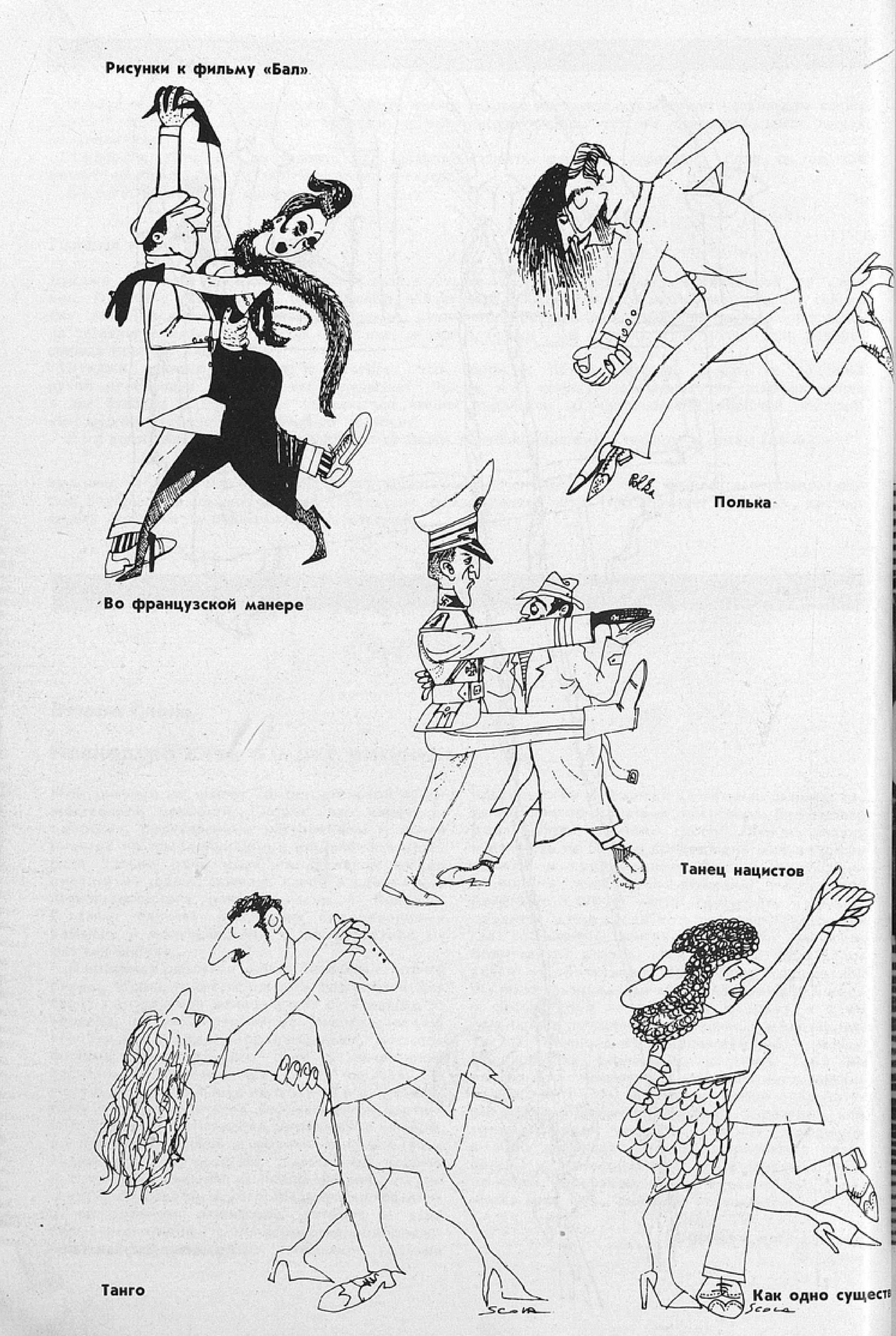
Гости направляются к буфету.

Перевод с итальянского Э. Двин



Ромео и Джульетта

Рисунки к фильму «Бал»



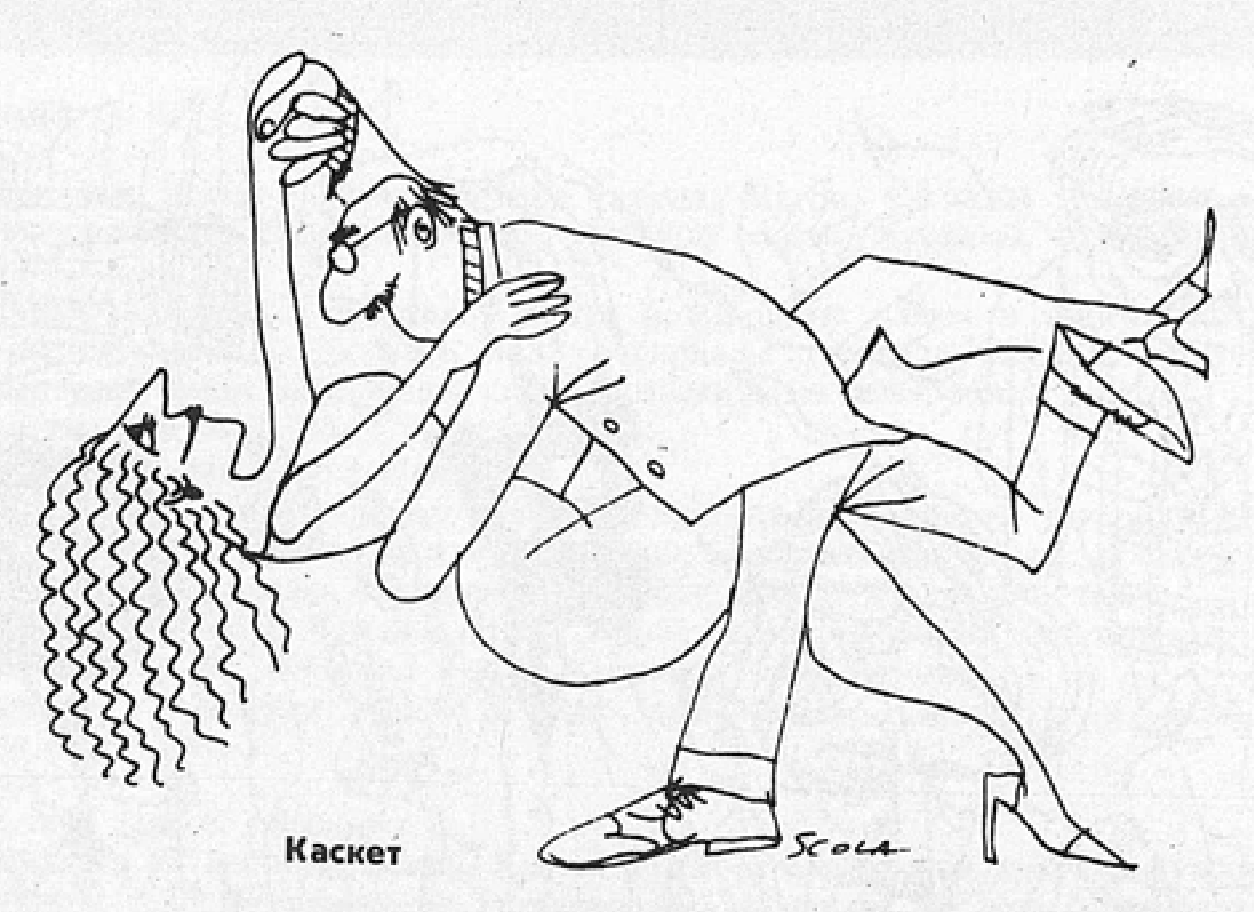
Во французской манере

Полька

Танец нацистов

Танго

Как одно существ



Каскет

Зарисовка к фильму «Бал»



Персонажи

Мартин Хайдеггер

Gedachtes (Замысленное). 1970

Lernt erst dan ken —
Und ihr könnt denken.
("Seyn und Denken")

Научитесь благодарить —
и вы сможете думать.
(Бытие и мысль)

Авторское предисловие Хайдеггера к стихотворному циклу 1941 года начинается провоцирующим указанием: «Winke» (намеки, знаки — название книги.— *О. С.*) — не стихи. Но это и не изложенная стихом и в рифму философия». Вероятно, такое дважды негативное определение в еще большей степени относится к позднейшим вещам, небольшому циклу 1970 года «Gedachtes» (приблизительно: «Замысленное»). Если перевод поэзии — вообще проблемная вещь, то перевод такой не-поэзии уже, пожалуй, беспроблемен: это фатальная неудача. Компенсирующие возможности стихотворного перевода здесь не употребимы: мы не можем замещать слова Хайдеггера чем-то отчасти похожим «по смыслу» и при этом отвечающим требованиям просодии. Каждое слово (и такое, например, как «судьба», которое можно принять за банальный поэтизм) в самом деле концептуально; объем его смысла задан общей системой мысли Хайдеггера. Слово не рождается в стихе, но входит в него готовым: преображение его словарного смысла совершилось за пределами стиха, в мысли (как, например, это произошло с одним из фундаментальных хайдеггеровских слов — Lichtung: просвет, просека, опушка; в конце нашего цикла, уже не впервые у Хайдеггера, с этим *просветом* уравнивается *истина*,, греческая Алетейя — выведение из скрытого состояния, от-кровение, если снять с этого слова привычный богословский оттенок). Сложность такого рода — недопустимость синонимии — известна и переводчику «просто поэзии» (скажем, Элиота или Рильке). Разница только в том, что у поэтов такие «фундаментальные» (и не менее без-основные, чем хайдеггеровское Lichtung) слова вправлены в ряды других, более зыбких, более индивидуальных или словарных. У Хайдеггера же весь текст состоит из таких — помысленных, замышленных — слов. Французские переводчики, ученики Хайдеггера, Ш. Боффре и Фр. Федье решительно проясняют некоторые слова, исходя из общей смысловой системы Хайдеггера, из того, что *в ней* (а не в словаре) синонимично. Так они передают Ereignis (букв.: событие) как l'éclaire (молния), Verzicht (букв.: отказ) как non-dit (не-говоримое). Задача французского переводчика вообще-то много труднее, чем у русского: морфология русского слова иногда обнаруживает поразительные соответствия немецкому и вообще провоцирует думать по-хайдеггеровски, членя и вновь сплавляя слово из его составных. И русский синтаксис, в котором одна форма может обладать несколькими функциями, помогает передать смыслы Хайдеггера, расходящиеся сразу по нескольким тропинкам.

Но что же представляют собой эти тексты, «не-стихи» и «не рифмованная философия», с их названиями, указывающими на некоторую принципиальную неполноту («Намеки» — но не сама весть, «Замысленное» — но не овеществленное)? По Хайдеггеру, это «сказывание мысли Бытия»: *мысль* эта, как знают читатели его книг,— совсем не дискурсивная, субъектно-объектная, исполняющая законы логики *мысль* декартовской традиции, она противостоит ей. Это не мысль *о* бытии, но мысль бытия, его событие. Стихи же и образ вообще, по Хайдеггеру, имеют дело не с бытием (Seyn), а с сущим (Seiende). Поэтому свои опыты он и не относит к поэзии. Двусложность бытия и сущего, раздвоение песни и мысли, Dichten и Denken и надежда на то, что возможны их «простое единство», их взаимопринадлежность, взаимопослушность, Zusammengehören,— одна из тем цикла. Песня и мысль расходятся не

оттого, что углубляются в себя, что песня становится более песней, мысль — более мыслью, а наоборот: из-за того, что они удаляются от собственной глубины, теряют свой общий источник, свое «событие» — или «молнию» — или «прощание»:

Бытие есть событие
Событие есть начало
Начало есть решение
Решение есть прощание
Прощание есть бытие —

такую круговую цепь строит Хайдеггер в «Намеках». Каждое из уподоблений события и уподобление этих уподоблений друг другу точно, но в каком-то смысле необязательно и, конечно, не исчерпывающе: еще один просвет в То Же (das Selbe). Таким образом, хайдеггеровская «мысль бытия» с другой стороны подводит (и это заметили ученые-богословы, например, Хр. Яннарас) к тому, чем занята апофатическая мысль (как в «Триадах», когда св. Григорий Палама говорит, что апофатическое познание выражает не столько отрицательное определение, сколько связь через союз ὡς: «как», «как бы»). Описать — тем более, определить — это То Же невозможно: иначе, кроме всего прочего, не нужны были бы ни образ, ни мысль. Ведь они растут из невыразимости Того Же, порождающей новые и новые выражения, мгновенные и неполные, из внезапного «выведения из потаенности», «снятия сокрытия», из «намека» этого То Же, которое «существует благодаря только себе» и в то же время и есть само «благодарение». Тот, кто не испытан вспышкой этого события («подземной грозы, которая неслышимо катит вдаль, прочь в надмирное пространство» — стихи 41-го года), «все многие», которым не слышно неслышимое, не принадлежавшие событию и потому не ставшие собой (поскольку собой делает — vereignet — событие), не могут решиться ни на песню, ни на мысль. Как видим, позиция Хайдеггера не кажется демократичной. Но это парадоксальное высокомерие: то, во что посвящен посвященный, как раз и есть знание о кротости, благодарности — и бесплодности всякой попытки «захватить», «удержать» у себя «ускользающее право». И мыслитель, и художник не говорят, но «дают сказать себя» этому от-крытию, не посягая на его субъективность. И, говоря себя, оно говорит об «от-речении», не-высказываемости. Если какая-то мысль или образ намереваются «открыть» что-то раз навсегда, так, чтобы это можно было передать другим, как наследство,— они утрачивают свою «нищету» (несхватываемость, неоднозначность смысла) и, тем самым, подобие своему событию, начальному знаку благодарности. И, разлучившись с ним, мысль и песня разлучаются друг с другом, превращаются в «философию» и «искусство» эпохи, где:

Число беснуется в пустых количествах
И больше не одаривает связью и образом
(«Намеки»)

Передать же мыслитель и поэт могут не пример (как бы широко не понимать пример), но лишь императив без-примерного, Beispiel-los (в обычном для Хайдеггера этимологическом переосмыслении слова Bei-spiel-los значит еще и «не-под-игрывающее»: русское «бес-примерное» вполне передает и этот второй смысл).

Из сказанного (пересказанного) выше понятна тема неокончательности, положенная в основу (или в без-основность) названий стихотворных книг Хайдеггера: «Намеки», «Замысленное». Но, вероятно, это не все. Быть может, эти книги — намеки и замыслы не только в силу того, что таково свойство *мысли бытия* вообще: открывать ускользание. Быть может, это намеки и замыслы «другой поэзии» (как мысль Хайдеггера — «другая мысль», das andere Denken), поэзии «без образов», обратившейся к «раннему» и «без-опорному», словами мыслителя. Намеки на нее, тропы к ней, но не сама она. В сущности, приметы, по которым Хайдеггер отличает собственные сочинения от «стихов», не объясняют всего. Великий поэтический образ всегда тяготеет к от-речению, к прозрачности, к без-образности, и бытие без примет — ein Hauch um Nichts (Рильке), а не сущее может считать поэт своим делом.

Есть какая-то другая, трудно определимая нехватка «стихотворности» в этих вещах. Чего им недостает? Непредсказуемости для самого автора? Определенной меры бессознательности, сохраняющейся и в самых сознательных поэтах (вспомним Элиота: «Плохой поэт бессознателен там, где следует быть сознательным, и сознателен там, где следует быть бессознательным»)? Безусловности звукового ряда? Чего-то еще, присущего песне поэта? К которой только подводит, которой задает тон прелюдия хайдеггеровской мысли.

И напоследок — еще раз о переводе. Переводчик, в отличие от автора, лишен главного в своем тексте — его будущего, его свободы продолжаться. Эта пустота впереди — не абсолютная пустота, потому что именно она управляет выбором всех слов на пути к себе. И потому то, что создает переводчик, есть мнимая длительность. Он вынужден развертывать во времени уже известный ему итог, найденное, имитируя путь к нему. Безупречно честным был бы на самом деле перевод итога — а это означало бы создание новой, совсем другой вещи...

Приношу глубокую благодарность В. В. Бибихину, чья щедрая помощь помогла мне хоть что-то уяснить в этих ускользающих не-стихах. Конечно, он не несет никакой ответственности за мои ошибки и недопонимания.

Предисловие и перевод с немецкого Ольги Седаковой

Время

Как долго?
Скорее, чем они встанут, часы
в бое маятника, в его там-тут,
ты слушаешь: они идут и шли и не
идут.

Уже к исходу дня часы,
лишь бледный след туда,
где время на краю Никогда
из него в-стает.

Дороги

Дороги,
дороги мысли, идущие сами собой,
исчезающие. Горный серпантин, когда опять поворот,
обозрению открывающий — что?

Дороги, идущие сами собой,
однажды открытые, внезапно закрытые,
позже. Раннее указующие,
не достигнутое никогда, предопределенное к отреченью,
освобождающие шаги
из гула надежной судьбы.

И снова тяжесть
неуверенной темноты
в ожидающем свете.

Намеки

Чем назойливей распорядители
чем необузданней общество

чем реже мыслители
чем одиноче поэты

чем обреченней провидцы
предчувствуя даль
спасающего намека

Местность

Те, кто думает То Же
в богатстве его самотождества,
идут по трудной, долгой дороге
ко все более единому и простому
в той его, неприступному своему
не позволяющей сказаться местности.

Сезанн

Задумчиво отрешенный, настойчиво
тихий образ: старый садовник
Валье, который выращивал что-то невзрачное
вдоль Chemm des Lauves.

В поздней вещи художника двоица:
тот, кто есть, и само бытие —
наконец, сплавляется: «опредмеченная» и тут же осиленная,
преображается в таинственное То Же.

Не открылась ли здесь какая-то тропка, ведущая к
взаимопослушности песни и мысли?

Прелюдия

Пусть сказание мысли, отданное до конца
Бес-примерному, покоится в тишине
собственной строгости.

Так решатся — немногие, впрочем, испытанные огнем
событья, на прелюдию бедную
к песне, которую только поэты поют, к давно
не слышанной.

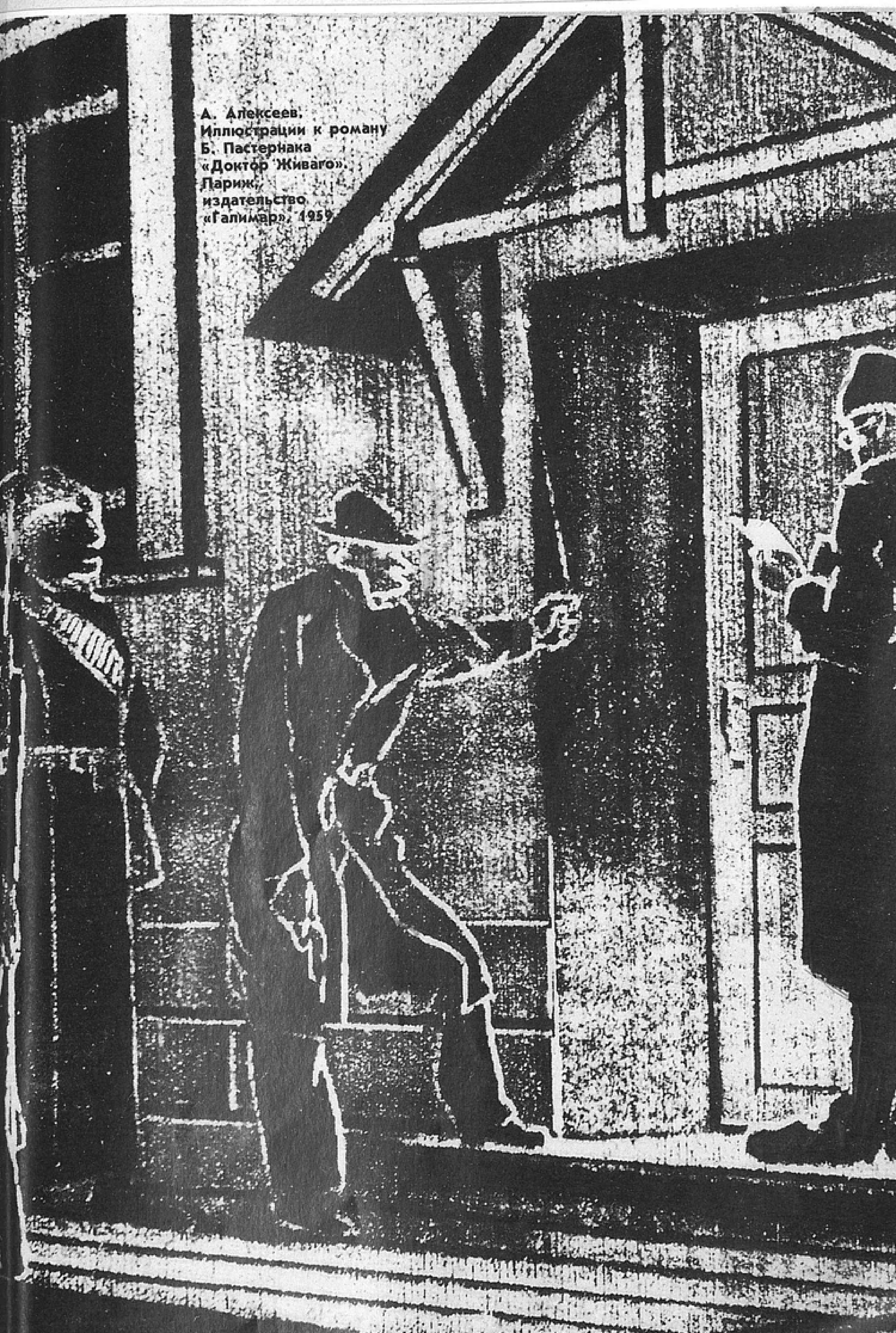
Двойной побег они, песня и мысль,
их ствол один:
внезапное благодаренье намека
из темноты судьбы.

Благодарность

Благодарить: позволить всему сказать себя,
сказать, что все принадлежно
молнии событья, требующего и раздающего.

Как долга дорога до местности, из которой
мысль, как волны, против себя самой
сумеет мыслить, этим спасая
сокровенность блаженной своей нищеты.

А нищий, он блаженно хранит свою малость,
чего нельзя завещать
в памяти его огромно:
сказать: Alētheia: просвет:
от-кровенье ускользающего права.



А. Алексеев.
Иллюстрации к роману
Б. Пастернака
«Доктор Живаго».
Париж,
издательство
«Галимар», 1959



Ю. Норштейн

Игольчатый экран

Александр Алексеев родился в 1901 году. Младший сын в семье военно-морского атташе России в Турции, загадочно исчезнувшего во время служебной поездки в Берлин. Учится в кадетском корпусе Санкт-Петербурга. В 17-летнем возрасте во время гражданской войны, служа моряком на дальневосточном судне, навсегда покидает Россию, лишившись сразу не только родины, но и матери и брата, о судьбе которых он так ничего и не узнает до конца жизни.

С 1921 года живет в Париже, учится у Сергея Судейкина, работает декоратором и художником по костюмам в балетном театре Жоржа Питоева, в театральных коллективах Жюво и Комиссаржевского.

С 1926 года работает как книжный иллюстратор. Оформляет произведения Гоголя, Пушкина, «Слово о полку Игореве», «Дон Кихота», «Анну Каренину», «Братьев Карамазовых».

В 1931 году вместе со своей женой Клер Паркер приступает к разработке «игольчатого экрана», позволяющего «в полном одиночестве делать фильмы, передающие полутона, дымку и нечеткие, переливающиеся формы... Материалом графической художественной анимации является движение... Красота формы и цвета — сопутствующие элементы, иногда даже обременительные. ...Интрига очень мало меня интересует. Для меня главное — тема моего произведения, то есть движущийся образ».

На игольчатом экране сняты фильмы «Ночь на Лысой горе» и «Картинки с выставки» на музыку Мусоргского, «Нос» по Гоголю, пролог и эпилог игрового фильма Орсона Уэллса «Процесс» по Кафке. О своем кинотворчестве Алексеев сказал: «...мы занимались стихосложением...»

В 1951 году Алексеев начинает эксперименты с новым техническим приспособлением для создания анимационных фильмов, называя этот метод — «тотализацией иллюзорных твердых тел». Движущийся по сложной кривой (посредством системы маятников) источник света снимается покадрово с длительной экспозицией. Фактически еще до возникновения компьютерной графики Алексеев создал способ киносинтеза трансформирующихся объемных геометрических фигур. Впервые этим методом он снял рекламный фильм «Дым» (1952).

В 1959 году Алексеев завершает 202 иллюстрации к роману Б. Пастернака «Доктор Живаго», созданные на игольчатом экране. В октябре 1981 года умирает постоянная помощница и жена Александра Алексеева — Клер Паркер. Без нее он не прожил и года.

В 1989 году дочь Александра Алексеева художница Светлана Алексеева-Роквел часть архива и копии некоторых фильмов передала Музею кино в Москве. Сама мастерская, где работали Александр Алексеев и Клер Паркер, к сожалению, продана в 1991 году. Письмо Юрия Норштейна министру культуры Франции с просьбой сохранить эту квартиру как музей, к сожалению, не успело...

Б. Павлов

А. Алексеев — один из крупнейших в мире режиссеров-мультипликаторов. Естественно, он просто не может быть сравним с режиссерами, работающими на киноиндустрию, такими, как, например, Дисней. Алексеев первый, кто ввел мультипликацию в контекст мировой культуры, кто прозрел саму музыкальную стихию мультипликации, музыкальную в высоком трагедийном смысле. Его фильмы, снятые во Франции,— «Ночь на Лысой горе» по Мусоргскому (1933), «Нос» (1937) — это не карикатура, не комиксы, а драматическое действие, которым насыщено подлинное изобразительное искусство.

Матисс, например, отдавая должное Диснею, просто возмущался графической культурой его фильмов. Но Матисс требовал от Диснея невозможного, несовместимого, он требовал своего понимания культуры цвета, пластики, света, а у Диснея все построено на гэге, на характере, на игре с предметом.

У Алексеева, безусловно, тоже было это неприятие общей графической культуры мультипликации 20-х, 30-х, что, видимо, по-

вернуло его совершенно в другую сторону. Он начал учиться живописи еще в Петербурге и традиции русского искусства продолжал развивать и в эмиграции. Но я думаю, что он хорошо знал и советскую графику. А она в те годы была действительно великолепна: Лебедев, Тырса. Судя по всему, Алексеев был знаком и с теоретическими выкладками Малевича.

Все, что Алексеев делал в эмиграции, так или иначе связано и с русским искусством, и с «русской темой» — иллюстрации к «Анне Карениной», к «Доктору Живаго», мультипликационные фильмы «Ночь на Лысой горе» с ее тонким лирическим финалом, «Нос». Насколько я знаю, его любимым писателем был Гоголь. Он никого выше Гоголя не ставил, даже Достоевского, и я, кажется, понимаю, почему. Гоголь обладал той уникальной свободой музыкальности каждой фразы, когда она не может быть переставлена, как не переставляемы ноты в строчке. У Достоевского это можно сделать, у Гоголя — нет. Здесь полное созвучие, абсолютно полный гармонический лад. Я думаю, Алексеев именно поэтому так любил Гоголя и в своих вещах сам искал такой же гармонический лад. И находил. Правда, когда он в фильме «Нос» в некоторых эпизодах пытался декларировать свое представление о Петербурге, о его пространстве, о его разграфленности, строго придерживаясь некоей идеи, которую он сохранил на всю свою жизнь, тогда изображение переставало дышать стихией.

Но фильмы Алексеева, его графика были для меня откровением. Они меня так же потрясли, как в свое время маленькие фильмы Цехановского «Почта», «Базар» из «Балды». Если бы отечественная мультипликация пошла по такому пути, который ей прокладывали и Старевич, и Цехановский, и Алексеев, то думаю, что сегодня ее уровень был бы грандиозен.

К сожалению, работы Алексеева я поздно узнал. И думаю, что не один я такой инвалид, но и многие наши мультипликаторы, художники. Все-таки все должно быть вовремя. Вовремя должна попасть на глаза живопись Учелло, «Игроки» Федотова, графика Алексеева...

Правда, сделал он немного, да и трудно было бы ждать от него большого количества мультипликационных работ. Как эмигранту первой волны ему приходилось зарабатывать деньги на жизнь, он занимался рекламой, оформлением книг и вот, в частности, сделал, по-моему, уникальный графический цикл — «Доктор Живаго». При этом Алексеев использовал в качестве графической основы открытый им для мультипликации игольчатый экран, который давал ему необычайно богатую изобразительную фактуру. По существу, он средствами мультипликации создавал нерукотворную книжную графику. То есть не зарисованную, не записанную рукой, а сведенную как бы с экрана, посредством которого Алексеев создавал чисто художественную стихию. При этом думаю, он пользовался и фотоспособом, а именно — соединением изобразительных наслоений, то, что в кино называют двукратной или многократной экспозицией.

В само понятие книги Алексеев внес элементы кинематографа, и я уверен, что он был здесь первооткрывателем. Вообще в 20—30-е годы отношение к книге кардинально изменилось. Лисицкий внес в книгу элементы архитектуры; конструктивисты, конструирующие любую вещь, а книга тоже вещь, внесли в нее свой дизайн, свою архитектонику. Но если конструктивисты конструировали книгу линейно, либо очень резко графически, либо цветовым пятном, используя принцип сложения, как бы накопления страниц, то Алексеев конструировал книгу, как кинематографист — каждая последующая иллюстрация является развитием предыдущей и основой для развития следующей. Поэтому когда листаешь книгу «Доктор Живаго», то впечатление такое, что смотришь изображение в движении, вплоть до укрупнения чисто кинематографической детали, которая присутствует на предыдущей странице.

Когда три года назад я увидел эту книгу во Франции, меня более всего поразило, что человек, уехавший из России после революции, через многие-многие годы делает книгу, в которой просто редкостное присутствие воздуха того времени.

Рассматривая рисунки, я вспоминал свое впечатление от романа, и ощущение такой их правдивости — до кристаллика соли на кончике языка — как бы прожигало его. Я вдруг задышал зимой, которую в Москве давно не видел да и не мог увидеть. И вдруг — зима, кремлевская стена, к которой я привык, десятки раз проходил мимо. А здесь это пространство стало работать совершенно по-другому. Алексеев как бы увез с собой и сохранил то ощущение пространства, которое было тогда и соответствовало его времени. И вот это было для меня диво.

Я, например, вспоминаю эпизод, когда один из героев романа, вскочивший на бочку и пытавшийся агитировать солдат, митингующих на железнодорожном узле, был убит разъяренной толпой. Этот кусок по состоянию

замечательно сделан Алексеевым. Там нет подробностей, деталей, но кажется, что там просто присутствует запах шпал, такой скрежещущий запах.

Правда, на мой взгляд, Алексеев силен в изображении самой стихии, метели времени. В каких-то тенях, сгущенности, сплаве фигур. А вот портреты Живаго, Лары — слабее. Если в его фильмах, где все мимолетно, портреты не успевают означиться в своей недоведенности, поэтому их несовершенство так не срабатывает и не мешает общему движению, то в книге, конечно же, при всей ее безусловной «кинематографичности», статуарность и фиксированность рассмотрения обнажают ее слабые стороны. Но прошло три года, и я не помню портреты, а помню только ощущение времени. Причем это ощущение удивительно слилось, соединилось с пастернаковской прозой. После иллюстраций Алексеева я не могу себе уже представить ничего иного. И мне кажется, если бы он пытался иллюстрировать «Мастера и Маргариту», то такого рода изображение могло бы идеально совпасть с романом — музыка его внутренней стихии и ее светоносность — сродни графическим принципам Алексеева.

Во всем мире Алексеев известен как изобретатель уникальной технологии. Это игольчатый экран. У него было несколько таких экранов разной величины. Тот экран, который я видел в Канаде, размером приблизительно сантиметров 70 на 50. Издали впечатление бархатистой матовой поверхности. На нее можно надавить, например, ладонью, и тонкие, довольно длинные иголки, выступающие из экранной плоскости миллиметров на 30—50, проходят сквозь нее и повторяют форму руки. То есть весь эффект построен на неровном выдвижении игл из экранной плоскости.

К тому же экран высвечен боковым светом, а источники света меняются и двигаются. В результате богатая светотень, отражение игл и, соответственно, разных графических плоскостей, в зависимости от степени и формы их выдвижения, порождают много возможностей. Только от того, например, как ты поставишь свет,— так, чтобы тени от игл шли по экрану, или так, чтобы источник света был почти перпендикулярно от камеры,— возникнут совершенно разные графические эффекты. Или, например, если обнести свет вокруг экрана, то мы можем одно и то же изображение получить в разных состояниях. Это как солнце, обходящее пространство. И, безусловно, графическое богатство здесь необычайное. Литографский камень, литографская поверхность тоже дают ощущение такого чрезвычайно глубокого тона с легчайшей, почти акварельной прозрачностью.

И все это можно получить благодаря игольчатому экрану. Но получить может только художник. Если такой экран попадет в руки необязательно даже варвару, то он ничего не сможет сделать и получит от этого чисто обезьянью радость — не больше. Для этих целей на Западе выпустили такую игрушку — игольчатый экран a la Алексеев. Ее можно приложить к своему лицу, и иглы повторяют его конфигурацию. Но чтобы высечь из такого экрана искру искусства, надо понимать культуру изображения, культуру фактуры, глубинность, богатство ее. Конечно, Алексеев всем этим владел абсолютно. Он занимался и графикой, и гравюрой, и литографией, работал тушью, карандашом, знал, как я понимаю, достаточно много принципов отпечатка. Поэтому у него на экране и могла возникнуть такая тонкая графическая градация.

Алексеев искал некую среду, фактуру, которая была бы податлива, мягка, как пластилин. Причем я не знаю, что здесь в первую очередь подгоняло его — бедность или его воодушевляла энергия постоянно колышущегося пространства. Он пытался найти ей адекват в кинематографе, и, видимо, это натолкнуло его на идею такого игольчатого экрана, который позволил бы в мультипликации воспроизвести эту плазменность, эту огненную неуспокоенность.

Я знаю, у Алексеева есть последователи, и, может быть, мультипликацией на этом пути будут достигнуты какие-то новые результаты, но мне кажется, что в его фильмах самое ценное — это метод, не средства, а то внутреннее состояние, та дорога, по которой он должен был прийти к собственной вечности. То есть Алексеев нашел для себя абсолютные возможности, которые позволили ему перестать думать об усовершенствовании технологии. Очевидно, в творчестве наступает какой-то предел, какое-то уплотнение, после которого оно развивается не вширь, а вглубь, когда ты начинаешь понимать, что тебя окружает и что ты есть сам.

А вообще-то я считаю, что все искусства, которые напрямую связаны с технологией, такие, как мультипликация, игровой кинематограф,— все это чудовищные искусства. Проработав столько лет в кино, я убедился, что здесь всегда драма художника.

Писать легче, то есть сами технические средства выражения легче. А кинематограф ужасен тем, что тебя все время одолевают

технологические соблазны. То ты вдруг, например, узнаешь, что появился новый объект, который может давать какие-то суперэффекты, то появились компьютеры, соединяющие несоединимое, и т. д. и т. д.

Сюрреализм сегодня становится совершенной реальностью. То, что мы воспринимали в живописи как откровение, в экранных искусствах вдруг оказывается всего лишь частью некоего еще большего целого, и то, над чем ты так бился, легко можно получить другими средствами. Сейчас многие делают иллюстрации на компьютере, потом печатают и делают новые, а те остаются в машинной памяти.

Мне кажется, что от всего этого уходит какая-то незыблемость, прочность. Человек теряется, он не знает, где же опора. Представьте себе «Троицу» Рублева, оставшуюся только на дисплее, когда она может только репродуцироваться. Она теряет свою силу.

Искусство в эпоху тиражируемости меня пугает. Особенно мультипликация, ведь она по природе своей диктует художнику постоянный отказ от непрерывного потока фраз, которые необходимо отбросить, и только в результате такого зачеркивания можно получить то целое, что и становится некоей незыблемостью. И тут нужно вовремя поставить перед собой (для себя) барьер, преграду, нырнуть в сторону от постоянно надвигающегося технического прогресса.

В иконописи соблюдается совершенно строжайший канон, вплоть до поворота каждой фигуры. Казалось бы, канон должен сковывать, ограничивать, а он, напротив, позволяет идти вглубь. А сегодня начинается эта разрушительная погоня, которой заражена вся наша цивилизация: успеть, не упустить, догнать. Рефлекс цели. И я постоянно об этом думаю.

Сейчас, когда в нашей мастерской, которую мы наконец получили, чтобы доснять «Шинель», устанавливается съемочный станок и потом под него будет подведен еще один модуль, подключена электроаппаратура, пойдет ток и мы начнем рассчитывать стабилизацию напряжения и все такое прочее, то я себя иногда спрашиваю: а где же этот самый Акакий Акакиевич? Где он сидит, в каком углу сучит ножками и ждет, когда же эти сукины дети в конце концов закончат всю свою возню и он сможет зажить нормальной жизнью?

Ну куда от этого деться?

Мне думается, счастье Алексеева, что он, отказавшись от подобных соблазнов, сумел внимательно и близко подойти к глубинным вещам.

А когда у него не было возможности снимать кино, книга ему с лихвой его заменяла. Это был не только заработок, в книге Алексеев искал для себя кинематографические параллели, по существу, делая ее как несостоявшийся фильм. И если «Доктор Живаго» экранизировать в мультипликации, то, на мой взгляд, предложенный Алексеевым путь для этого романа наиболее абсолютен.

У мультипликации есть та сила, что она обладает чисто поэтической краткостью. В ней можно, как в поэзии, обойтись деталью, которая способна работать с такой же мощью. «Ходит маленькая ножка» — так только Пушкин может сказать. Попробуйте сделать это в игровом кино — будет просто обрезанный кадр, сразу же уйдет мимолетность. А в мультипликации мы этой мимолетностью должны управлять в каждую одну двадцать четвертую единички времени.

И вот оно, что оставил нам Алексеев, мне кажется — из стихии поэзии, оно обладает той самой степенью легкости и возможностью перехода сразу — мгновенно — в тяжесть, оно способно менять притяжение земли. И не просто как физический фокус, а как собственное течение времени на этом прямоугольнике экрана, в разных точках — свое. И вот это несоответствие течению времени в каждой отдельной точке, мне кажется, дает эффект чрезвычайной силы, который мы не способны предугадать даже чисто умозрительно.

Воздух «Живаго» пряный, весенний, болотистый, кухонный, любовный — все это в графике Алексеева. В сравнении с изобразительной терпкостью проза Алексеева беднее. Уникальны приемы художников, живопись и слово которых конгениальны. Репин — «Далекое и близкое», Петров-Водкин — «Хлыновск», «Пространство Евклида», воспоминания Коровина... В прозе Алексеева лишь отдельные детали сходятся с содрогающей темнотой его графики, с запахом пространства. Грудь с розовым соском, увиденная им внезапно, когда он наклонился попрощаться с теткой. Ветер в верхушках сосен, когда он замерзал на опушке леса.

Смешно было бы требовать от Алексеева силы пастернаковского слова. Поэзия Алексеева — в его графике, фильмах. Но записки молодого кадета уникальны тем, что совпадают с действием «Живаго». Он сам является одним из героев романа — русский интеллигент, попавший в варево революции. Его слово — еще одно свидетельство времени.

Записала Т. Иенсен

А. Алексеев

Забвение (фрагменты)

Воспоминания санкт-петербургского кадета

Дядя Анатолий был членом К. Д., правого крыла революционных партий, партии либеральной и правоверной. Другие партии, включая социал-демократов и социал-революционеров, были также либеральными и правоверными: они помирились на том, что нужна демократическая власть, форму которой определит Учредительное собрание, избранное всеобщим голосованием. Когда треть его членов уже была избрана, образовав Временное правительство, левые от С. Д. (большевики) и С. Р., объединившись, силой захватили власть в Петрограде. Положение восставших, однако, оставалось ненадежным.

Тетя Катя была левой социал-революционеркой. Своим убеждениям она следовала со страстью, напоминавшей религиозный фанатизм ее предков.

Однажды, сидя на моей кровати между мною и Сергеем, она выхваляла большевистские тезисы, пытаясь, конечно, убедить сына, которому было двенадцать лет. Она показала нам манифест и программу коммунистической партии. Я изучил их с великодушием молодости: серьезно, честно. Не все пункты были понятны, но верилось, что написаны они с благородными намерениями. Только два из них не соответствовали заданной цели. Первый пункт обязывал вступающего принимать без рассуждения все решения партии. Мне казалось, что это положение требует отказа от свободы мнений, которую собиралась дать Революция.





Другим пунктом было: «Кто не с нами, тот против нас». Я не был «против» и, сколько ни бился, не смог найти этому оправдания. В этом не было ни разума, ни справедливости, а лишь запугивание на случай, когда начнется выяснение общественных пристрастий.

Я решил, что это ошибка. Догадка превратилась в убеждение после октябрьского путча. На моих глазах большевики украли у народа право избирать законных представителей.

Я судил политические события так, как судят дела совести: ведь идея Революции была придумана интеллигенцией и ею же во имя идеи была оправдана.

Драка между большевиками и Временным правительством развязалась в присутствии третьей власти — власти реальной, но чисто профсоюзного толка — работников железной дороги. Исполнительный комитет их был чисто меньшевистским. Он, можно сказать, представлял «сознательных граждан». Необходимость поддерживать минимум порядка и дисциплины была для них очевидна, конечно, по профессиональным соображениям. Железнодорожники контролировали телефон и телеграф, а также снабжение боеприпасами, людьми, войсками, почтой.

Настроение вооруженных, отчаявшихся за три года войны солдат, равно привыкших и к безделью, и к опасности, было совершенно другим. Их мало заботило, к какой партии они примкнут. В атмосфере забастовок и голода случай или удобный момент толкали их в ту или иную банду.

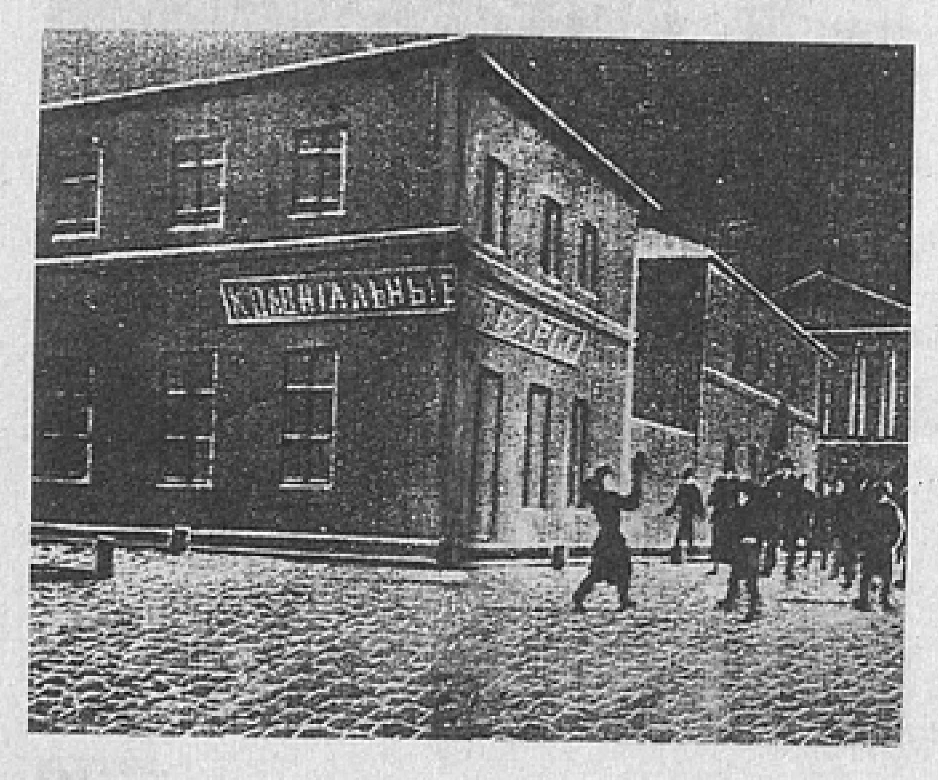
Власть железнодорожников вскоре рухнула под натиском большевистских банд, а также их белых противников, которые нередко объединялись с австрийскими военнопленными. Мы узнавали об образе сегодняшнего правления по тому, чьи подписи и печати красовались внизу афишек, расклеенных на палисадах: комиссарские или генеральские? Фамилии многих комиссаров, присланных из Москвы, были мне известны из рассказов тети Кати. Когда большевики держали город в своих руках, левые С. Р. входили в состав их исполнительного комитета и тетушка моя становилась «на короткой ноге» с властью.

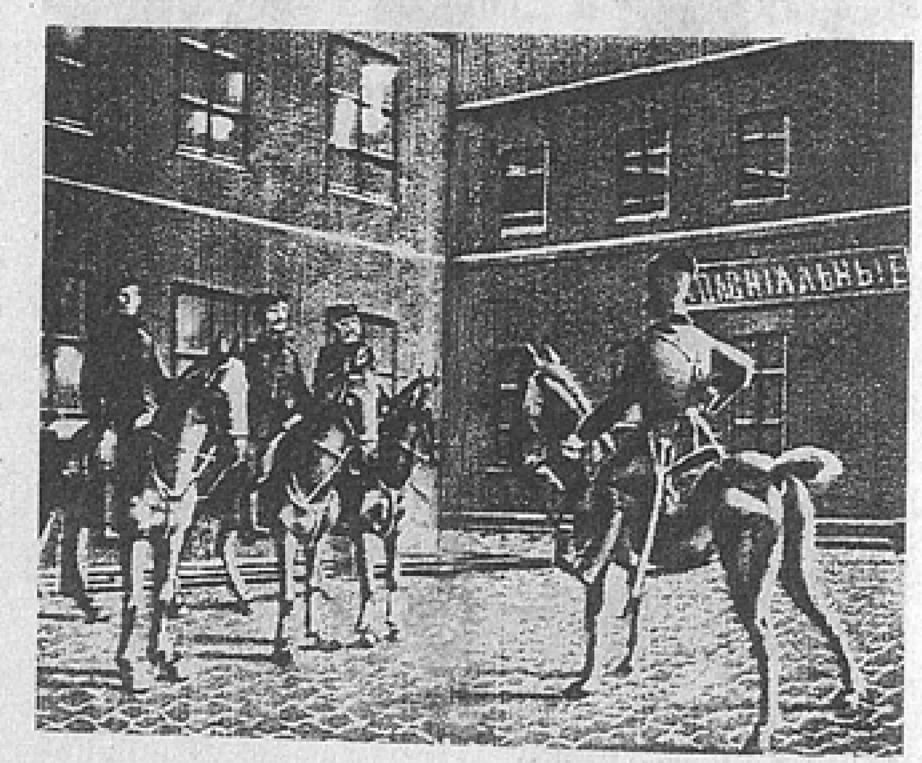
Политические разногласия между дядюшкой и тетушкой подогревались страстями гораздо более личными и настоящими. Семейные конфликты, скрываемые в обычные времена, находили в гражданской войне предлог, чтобы заявить о себе открыто. Как-то ночью, в период оккупации большевиков, дядя был схвачен патрулем и посажен в тюрьму. Там он провел несколько месяцев. Положение мое в доме, который больше не был дядюшкиным, но был тетушкиным, становилось тяжким. Наше взаимное кокетство ни к чему не привело. Любовь к ней я чувствовал всегда; она же, тоскуя по любви, выказывала мне свое раздражение. Сколько скрывалось злобы и угрызений совести под маской политических страстей?

После новых пулеметных очередей дядя мой был выпущен на свободу; власть сделалась белой. Каждую ночь мы ждали, не прозвонит ли дверной колокольчик. И вот как-то утром мы проснулись до зари. Некто в гражданском, командир патруля, попросил «переговорить» с дядюшкой. Анатолий, Катя, брат ее Шеша, который, как я знал, был предан Анатолию, своему опекуну,— все мы столпились в прихожей. Зная, что Шеша вооружен, я шепнул ему на ухо: «Будем обороняться?» «Не усердствуй,— ответил он мне,— Анатолий этого не хочет ни в коем случае».

Зачем его арестовали? Тетя Катя объяснила, что большевики побаивались дядюшкиного красноречия — ведь он был самым блестящим оратором Уфы. Зима была в самом разгаре, и в тюрьме дядя Анатолий заметно ослабевал.

Чтобы как-то занять себя, я решил упражняться на улице в рисовании лошадей. Я задался целью изучить их пропорции, которым моя «История искусств» придавала очень большое значение. И тут я обнаружил, что расстояние от ноздри до холки равнялось расстоянию от холки до зада лишь в основном. Пропорции были разными не только у разных пород, но и у разных особей. Мне постепенно открывалось





то, что в природе нет правил, но есть тенденции. Именно тогда я решил нигде, ни при каких условиях не становиться на позиции предвзятого взгляда на вещи. Это открытие вернуло меня к тому самому революционному нигилизму, который попробовал на зуб все ценностные установки.

Как-то, во время одной из моих бесконечных прогулок, я заметил объявление: «Открытие Школы изящных искусств под покровительством и шефством знаменитого художника Давида Давидовича Бурлюка. Плата за весенние занятия 300 рублей».

Никогда столь значительная сумма не числилась в расходах моей семьи. К тому же за все время пребывания в Уфе у меня не было ни копейки в кармане: было унизительно просить рубль на карманные расходы у тетушки.

По воскресеньям тетя Катя ходила в тюрьму на свидание с Анатолием. Однажды она сказала: «Анатолий хочет тебя видеть. В воскресенье пойдешь со мной».

Приемная была разгорожена решеткой, перед которой прогуливался часовой. В руках у него была винтовка с примкнутым штыком. Дядя Анатолий, бритоголовый, как птица марабу, показался в клетке. Я держался на расстоянии («Разрешается подойти только одному человеку!») в то время, как он и Катя тихо разговаривали между собой. Часовой не сводил с них глаз. Потом тетя Катя сказала: «Иди поговори с ним». Я подошел к клетке. «Я прочитал в газете, что в Уфе собираются открыть Школу изящных искусств. Тебе об этом известно?» — спросил он меня. Я ответил: «Известно».— «Ты собираешься там учиться?» — «Нет».— «Почему?» — «Мне нечем оплатить занятия».— «Сколько это стоит?» — «Триста рублей».— «Я скажу Кате, чтобы она тебе их дала».— «Спасибо».

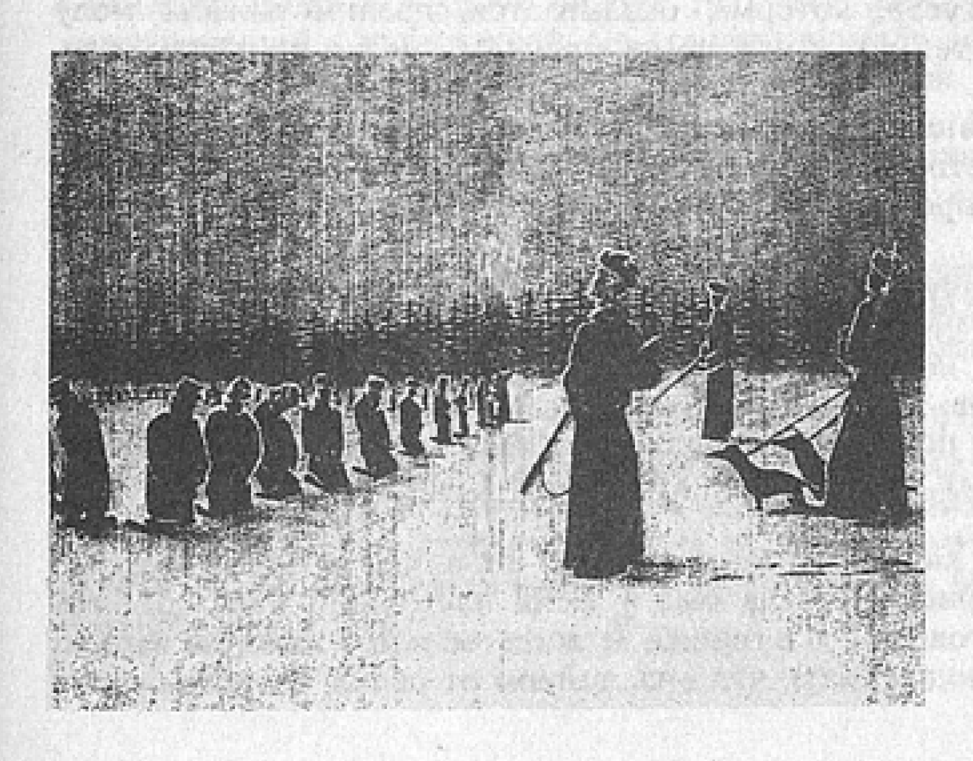
Больше я не видел дядю Анатолия. На следующий день тетя Катя по его просьбе послала ему Библию и одеяло.

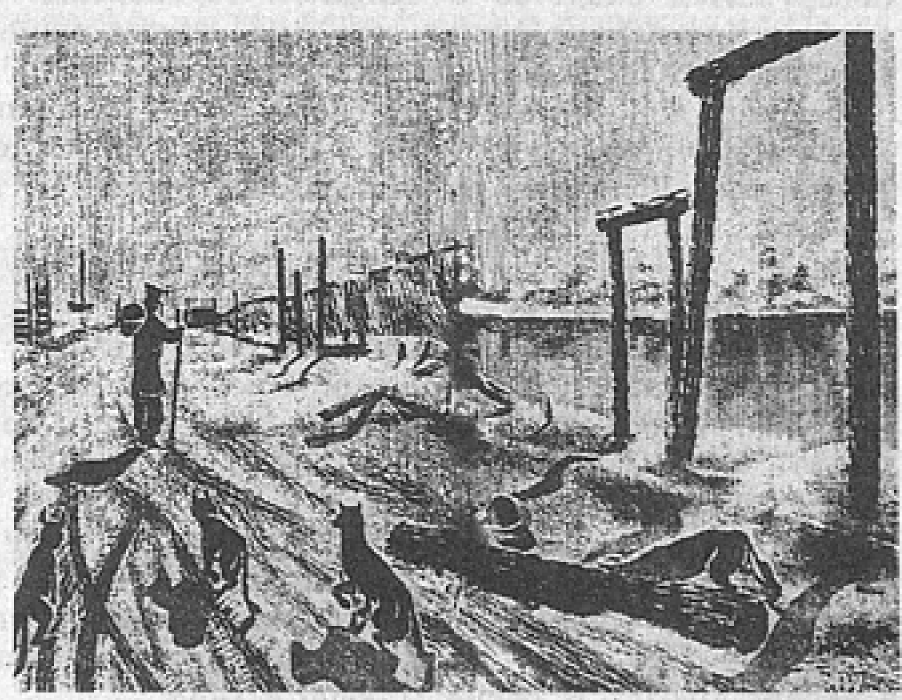
Начался ледоход. Второй после Революции. Птицы вернулись с юга. Только они и праздновали весну: не слышны были больше голоса манифестантов. И снова пулеметные очереди со стороны вокзала и афишки, украшенные печатями, объявили, что власть взята «белыми». Только на этот раз три сотни заключенных и дядя Анатолий вместе со всеми исчезли в ночи. Перед тем как оставить город, «красные» посадили их на баржу и отправили вниз по течению реки, неведомо куда.

Шефство Бурлюка было простеньким предлогом для рекрутирования учеников, но весь набор состоял лишь из троих студентов. Свое посредственное образование я получил в компании трогательной молодой особы с темно-синими глазами и некоего поручика, отважно мазавшего повсюду фиолетовые тени. Но вследствие очередной смены режима школа навсегда закрыла свои двери. А я был зачислен в состав полка, насчитывавшего всего навсего двести человек.

Накормив три раза капустным супом, нас поторопили на дело, сущность и предназначение которого не могли быть точно оговорены: ведь все, что происходило далее одного лошадиного пробега, никому не было известно. Продвигаясь вперед то пешком, то на возах, мы за три дня проделали путь в две сотни километров без приключений.

Как-то утром я был назначен боковым дозорным, и место мое было справа от колонны, продвигающейся по дороге пешим шагом. Сияло весеннее утро. Я шагал на расстоянии ружейного выстрела от дороги, невидимой для меня, с инструкцией стрелять в воздух в случае необходимости. Я был один и живо надеялся, что такой необходимости не будет. Уже довольно высокая трава была покрыта росой; трещали кузнечики, рай сверкал передо мною, и я весь переполнялся радостью той жизни, что окружала меня. Зеленые холмики, рощи в цветах, ивовые кусты — они росли вдоль речки, бежавшей рядом,— все это выныривало из легкой, пропитанной солнцем дымки. Одним словом, это было идеальное место для засады. Внезапно я услышал позади меня топот лошадиных копыт. Я остановился и обернулся.





Нужно было угадать на расстоянии, «чей» он был, «наш» или «их». Жизнь каждого из нас зависела от присутствия или отсутствия эполет цвета хаки, плохо различимых на зеленом фоне рубашки. Я остерегался брать на плечо, ибо, пока я буду целиться, этот человек уже занесет надо мною саблю. Карабин он нес за спиною. Верхом на восхитительной киргизской кобылке, чуткой и нервной, он обрабатывал мелкой рысцою мою колею. Большие кобыльи глаза, полуприкрытые длинными ресницами, смотрели на меня. Она шевелила ноздрями. Черная ее гривка была заплетена в дюжину мелких косичек, и эту прическу украшали полевые маргаритки. Одну маргаритку всадник держал в зубах. Казалось, он так же, как и я, был переполнен радостью существования. Да. Эполеты на нем были. Мы поприветствовали друг друга. Он спросил меня, откуда я, я спросил у него, откуда он. Он проводил меня немного и рассказал, как его патруль расстреливал обнаруженных накануне в соседней деревне «красных». Пленники, со связанными руками и «для удобства» выстроенные в линию на краю пристани, ружейным залпом были опрокинуты в воду. Одна из жертв всплыла в отдалении и, нырок за нырком, под непрерывным огнем стала уходить. Человек этот совсем было уже достиг противоположного берега, как шальная пуля отправила его на дно. «Это был настоящий парень! Какое невезенье!» — прокомментировал всадник.

Вот уже восемнадцать месяцев, как я был разлучен с матерью и братьями кровавым хаосом гражданской войны. Я ничего не знал о судьбе Анатолия и собирался оборвать связь с последним другом, который у меня еще оставался,— с Катей.

Под впечатлением таких мыслей ночью я вошел в дом моего дядюшки. Я не узнал квартиру: она показалась мне унылой и темной. Комнату, которая была моей, сдали молодой женщине-дантисту. В этой сделке Катю интересовали документы врача-дантиста, позволяющие покупать на государственной фабрике бутылки со спиртом, который стоил дороже золота.

Кате была известна судьба Анатолия. Единственный уцелевший из числа заложников, увезенных на барже, пребывал в Уфе: это был сторож баржи, сошедший с ума и вернувшийся в свою семью. Из его бредовых рассказов стало понятно, что три сотни пленников были высажены в открытом поле и казнены под предлогом попытки к бегству.

В Уфе я провел только одну ночь. К пяти утра, уже одетый в дорогу, я вошел в спальню моей обожаемой тети Кати и разбудил ее. Я наклонился над ней, чтобы в последний раз поцеловать, и в вырезе ночной рубашки увидел мельком или скорее угадал розовый сосок, красовавшийся на груди, необъятной, как Россия, и в ней не было совсем, ну совсем ничего от академического гипса.

На марше нас было триста мальчишек и обоз из шести саней с вещмешками. Мы взяли направление на Троицк, прифронтовой пункт на Транссибирской железнодорожной ветке: это означало поход на триста километров к северу.

Термометр показывал 33° ниже нуля, а одежда наша защищала лишь от 20-ти. К счастью, стояла безветреная погода, и на нас были еще валенки. Как только кто-нибудь видел чей-то побелевший нос, то сразу давал знать его владельцу, и тот тер нос снегом. От моего дыхания уши шапки-ушанки становились мокрыми, затвердевали и приклеивались к пушку над верхней губой.

Мы шли, растянувшись индейской цепочкой по утоптанной колее, которую нащупывали ногами под пушистым пластом выпавшего за ночь снега; мы шли по пустыне, где не было ни куста, слегка волнистой и белой, белой до самого горизонта. На гребне холма появились черные точки: нас преследовали всадники, маленькие, как оловянные солдатики из Нюрнберга. Наши или не наши? Они приближались, не подавая знака: им нужно было знать, кто мы такие. Это были монголы. Их головной убор представлял нечто вроде импровизированной шапки: косынка поверх жесткого прямоугольного каркаса, и вокруг головы — лисья шкура. Хвост свешивался у левого уха. Если поднять его вверх — обнаружится сходство с султаном европейских гусар, которые, оказывается, позаимствовали моду у хозар Чингисхана. Узнав, что мы за птицы, они отстали от нас, но не слишком, следуя на расстоянии. По-собачьи или по-волчьи?

К концу дня исчезло двое саней. Среди потерянных вещмешков был и мой. Вместе с ним пропала моя петербургская униформа — последнее вещественное свидетельство ушедшей в прошлое жизни. Появилось ощущение легкости. Будто вышел на прогулку с двумя книжками в карманах. Это было приятно.

Наше шествие продолжалось от бивуака к бивуаку. Казалось, будто казачьи станицы нарочно находятся в одном дне пути друг от друга. Мороз не унимался, но и ветра не было. Длинный нос моего армянского друга вызывал у меня жалость: этот не приспособленный к местному климату южанин, да и просто неприспособленный человек, браво ковылял в дырявых валенках. Вслед за ним, торча из дыр, волочились его рваные онучи. Мы больше не пели. Боль в горле усиливалась, и вскоре я не мог глотать твердую пищу. Десны покрылись нарывами, зубы стали красными. Снег, который я глотал, чтобы утолить жажду, не помогал.

Наше питание зависело от случая. На складах в казачьих станицах были лишь чай и табак, которые мы выменивали на продукты. Однажды я добыл риса, и тогда был у меня настоящий обед. Добрая бабушка, у которой я остановился на ночлег, приготовила его в горшке «с жирком: в нем намедни варили ветчину» — так она сказала. Рис был вкусным. Я подозреваю, что она, тайком от своих, говорила одно, а делала другое. И очень хорошо делала.

Я не думал, что наш исход — это несчастье. Напротив, я считал, что это исследовательское путешествие и, значит, подарок судьбы. Я с любопытством наблюдал неизвестный мне мир, от которого ограждало меня изнеженное воспитание. Как я жалел, что не могу писать красками! Не желая прерывать свое обучение, я изобрел следующее упражнение: надо было перечислить в уме всевозможные варианты смешения красок для изображения светлого и темного, как будто я уже написал все эти мои деревни. Я наблюдал, как сталкиваются, отражаются и проникают друг в друга световые лучи, посылаемые двумя необъятными поверхностями — небом и снегом,— и локальными — деревянными стенами цвета грифельной доски и золотистыми кучами навоза. Бледные животы домашней скотины светлели, отражая покрытую снегом почву. Свет — размышлял я — как звук, что отражался когда-то эхом в рижских дворах-колодцах.

Мы углубились в район «Капитанской дочки». «Нет ни камня, ни леса,— сказал мне один казак.— Мы строим из кирпича, а кирпич делаем из бараньего помета. Овцы зимуют в загонах. После весенних дождей на их место ставят лошадей, которые копытами перемешивают навоз с грязью. Летом на солнышке месиво подсыхает, и к осени его режут на кирпичи, а потом укладывают плотными штабелями вокруг стен лачуги. Так и сохраняется тепло. А кроме того,— добавил он,— эти кирпичи годятся на топливо, поэтому мало-помалу толщина стен уменьшается, и так до самого конца холодов».

По характерному запаху сжигаемого навоза мы издалека чувствовали, что впереди — станица и отдых.

Значительная часть станиц получила названия в память о том «турне», которое проделали казаки по Европе в 1913 году. Подобно тому как в Новой Англии из «Бостона» попадаешь в «Бристоль», мы из «Москвы» попадали в «Берлин», «Париж» и «Брест». Сторона эта была когда-то пограничной и поэтому, подобно английским колониям в Америке, служила убежищем религиозным сектам, преследуемым государством: кастратам, флагелланам, староверам. Население принимало нас «ради Христа» хорошо, но обряды свои и привычки хранило в секрете. Староверы, как и квакеры, совершенно не употребляли вино и табак, придерживались пуританского образа жизни и были богаты. Они охотно и хорошо нас кормили, но в особой посуде, предназначенной для нечистых, окаянных отступников, каковыми мы и являлись в их глазах.

Однажды после полудня мы услышали вдалеке нечто, напоминающее шум прибоя. Стало очевидным, в каком совершенном безмолвии происходило наше продвижение вперед. Целый месяц мы шли, окруженные белой немотой, и слух ловил лишь звуки наших голосов. Поэтому мы слышали, как шептал лес, скрытый от нашего взгляда далеко за горизонтом.

В тот вечер мы должны были прийти в Троицк, но только достигли лесной опушки, как невероятной силы усталость навалилась на меня. Это была та усталость, в которой раньше я не решился бы сознаться. Обоз стал, чтобы сделать привал. Я лег на снег, оборотив глаза к лесу. Легкий ветерок вдыхал жизнь в ели и сосны, и чудилось, будто они из сочувствия наклоняли к нам свои чуткие верхушки. Иногда с их ветвей обваливался снег, и звук его падения был мне близок. Я чувствовал, что под защитой этих гигантов в зеленых меховых шубах уже не так холодно.

Обоз тронулся, меня стали поднимать, но я уговорил товарищей, что догоню их, и остался один, распростертый в блаженном отдыхе.

Шло время. Тени деревьев все ближе подкрадывались ко мне. Холод вынуждал встать. Но страшно было войти в ночной лес, страшно боялся я одиночества и волков. К лепету деревьев, размеренному дребезгу сосулек, наросших на хвое, добавился звон бубенчика. Трое казачьих саней остановились рядом. Послышался вопрос, хочу ли я в Троицк. И приглашение немедленно встать.

Однажды вечером в канун Нового года нам раздали патроны и отвели в порт охранять перекресток, примыкающий к набережной. Со стороны вокзала доносилась частая перестрелка и пушечная канонада. И то и другое было близко, но недостаточно для наших глаз. Невидимые пули, как осы, прорезали сумерки.

Был обычный вечер. Площадь, на которой это случилось, тоже была самая обычная: грязная и тесная. Но именно туда устремились лучи мощных прожекторов «Миказы», концентрируя свет на ужасах спектакля.

Было время, весь род людской занимался людоедством. Но это прошло. Почему произошла эволюция? Вследствие каких доводов разума, новых законов, международных соглашений? Очевидно, обычай не есть человеческое мясо вырабатывался тысячелетиями. Сколько же лет должно пройти еще, чтобы человек перестал убивать себе подобных?

По мнению многих людей, преступление может быть оправдано политикой. Роковые события этой ночи не имеют даже такого оправдания. Это был всего-навсего бунт кучки оборванцев, осевших на вокзале. Какой-то полковник-чех посулил им захват золотого запаса. И это все.

Мне не пришлось стрелять в людей. И все же если бы приказали, отказаться я бы не смог. В тот день случай помог мне спасти человека. Я до сих пор не знаю его имени, он не знает моего. Нам просто повезло, ему и мне.

Публикация Бориса Павлова
Перевод с французского Ирины Гординой

Федор Хитрук

Степень невероятности

Беседу ведет Наталья Лукиных

Эта наша беседа с мастером складывалась постепенно — из недлинных фестивальных разговоров в разных городах — о конкретных режиссерах, фильмах и киношколах, из путевых реплик по поводу жизни «у них» и «у нас» и из занятных монологов-воспоминаний Федора Савельевича о далеких годах его молодости. Возможно, эти разговоры так и не соединились бы в один, если бы не юбилей режиссера, который заставил как бы заново увидеть долгий жизненный и творческий путь этого мудрого человека, вступившего в самую трудную пору своей жизни.

Старейшина нашей мультипликации, мастер, воспитавший весь цвет современного отечественного мульткино — Федор Савельевич Хитрук — родился в самом что ни на есть революционном 1917 году, да еще и в самый коммунистический праздник — 1 Мая. А в роковом 37-м студента-графика занесло на только что родившуюся в Москве мультстудию. Ну и пошло...

Наталья Лукиных. Дорогой Федор Савельевич! Я очень рада возможности публично объясниться вам в любви. Уверена, что ко мне присоединятся ваши коллеги, ученики и все зрители. Не подумайте, что это традиционный «тост» в честь прошедшего вашего 75-летнего юбилея. Наша любовь и уважение к вам не имеют временных, календарных границ. Мы любим вас и ваши фильмы и в праздники и в будни.

Федор Хитрук. Спасибо большое. Но вообще-то люди моего поколения теперь стали значительно трезвее относиться ко всяким юбилейным торжествам и датам — ведь слишком много из того, что мы считали рубежным в своей судьбе или в истории страны, сегодня видится иначе. Кроме того, отмечать свое семидесятипятилетие — дело не очень веселое, это вам не двадцатилетие праздновать. А в сегодняшних наших условиях жизнь и вовсе не располагает к праздникам — ни в экономическом, ни в моральном смысле. Хотя, как ни странно, при всех наших бедах и недостатках именно теперь появилась склонность по любому поводу устраивать пышные презентации. Наверное, многие торжественные застолья устраиваются в целях рекламы. На это уходят бешеные деньги, но, пожалуй, эти средства было бы лучше пускать в реальное дело, в общественно полезные фонды, в культуру, в наше бесхозное кино, которое так теперь нуждается в современных Мамонтовых и Третьяковых. Я никого ни в чем не хочу упрекать. Меня эти проблемы занимают только потому, что я очень обеспокоен судьбой моего родного дела — анимации.

Вот на днях случайно обратил внимание, что в телепрограмме несколько раз по всем каналам мелькает слово «мультфильмы». Включил телевизор и посмотрел три разных иностранных фильма — один другого хуже. Какие-то незапоминающиеся серии из длинных сериалов. Все похожи друг на друга, как близнецы,— по стилю бедного изображения, по характеру движения и даже по содержанию — набор мелких происшествий и трюков. Это даже не так называемая «лимитированная анимация» с экономным прореженным движением и статичными кадрами, которую когда-то начинали делать отделившиеся от Диснея Хабли и Бошустов. Это просто художественный примитив, который не стоит критиковать. Критиковать здесь возможно лишь наших телепредпринимателей, кто по дешевке скупает у иностранцев ширпотребную продукцию и доводит ее до массового зрителя под видом современных достижений. Думаю, такая второсортная мультипликация, коей наше ТВ сегодня уже перенасытилось, может в скором времени отвернуть от себя даже самого благодарного зрителя — детей.

Н. Лукиных. А мне видится даже более мрачная ситуация. Дети с первых лет начинают привыкать к засилью именно такой

убогой анимации в эфире, которую все незатейливо называют «мультиками». Они привыкают к мельканию примитивных комиксов на телеэкране, как привыкают к пошлой рекламе на грязных улицах, к некачественным продуктам в ярких иностранных упаковках... Так из поколения в поколение будет накапливаться это пренебрежительное отношение к уникальному искусству, о безграничных возможностях которого большинство и не подозревает.

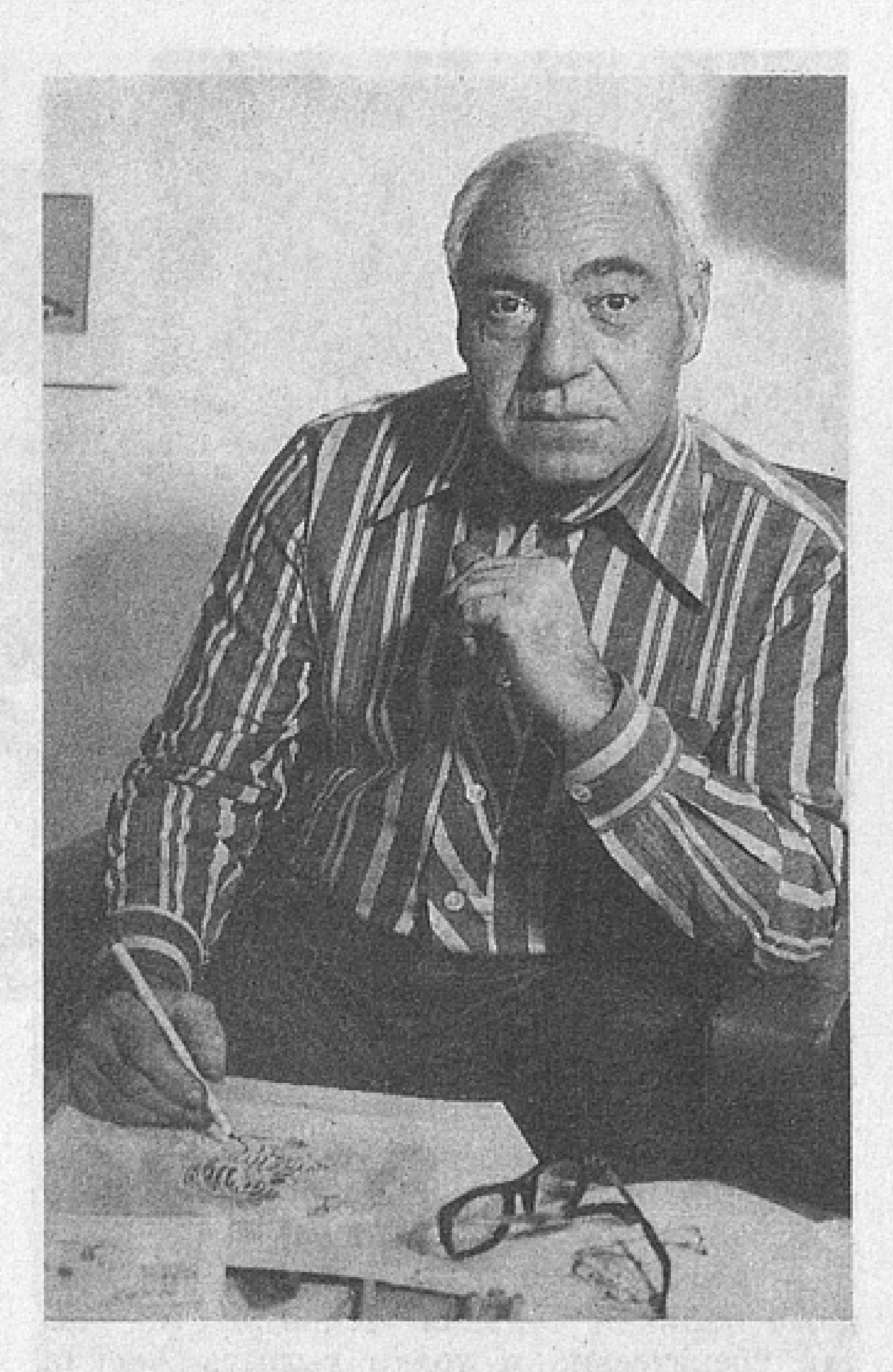
Ф. Хитрук. Ну, я уже давно перестал обижаться на людей за название «мультики», хотя сам ненавижу это словцо. Но поразительно, что мы с вами заводили подобный же разговор еще в период подготовки первого всесоюзного мультфестиваля «КРОК-89» в Киеве, помните? Мы и тогда ругали наше телевидение за то, что некомпетентные люди навязывали свои низкие художественные вкусы публике в ущерб отечественному кино. Ситуация изменилась, но только к худшему. Новые телешоу-бизнесмены взялись широко показывать так называемое диснеевское кино. Но ведь бесконечные «Утиные истории» — это еще не все диснеевское кино и тем более не лучшие его образцы. Нынешние телекоммерсанты ссылаются якобы на то, что эти фильмы популярны во всем мире. Но они не учитывают, что дети всего мира, помимо современных поделок Диснеевской компании могут видеть и шедевры диснеевской классики — и в кино, и на видеокассетах, и на телеэкране. А у нас лишь избранные дети видели «Бэмби» и «Белоснежку», «Трех поросят» или «Пиноккио». Я вновь и вновь возвращаюсь к этим больным для меня темам, чтобы подчеркнуть, как важно зрителям с телеэкрана узнать подлинные эталоны анимационного кино, как важно противопоставить пошлости уровень настоящего искусства.

Н. Лукиных. Вот тут и возникает главный вопрос — а что такое анимация. Что она означает для вас, посвятившего ей всю жизнь,— судьба или просто работа, игра или идол? И что может значить анимация для простого человека «из зала»?

Ф. Хитрук. Определить точно, что же сейчас представляет собой анимация как культурное явление, мне чрезвычайно сложно. Наверное, так же трудно было бы музыканту ответить на вопрос — что значит музыка в жизни человека. Музыка — чрезвычайно объемное, сложное, многозначное явление, вобравшее в себя многообразие форм, жанров и стилей — от современного хрипатого рока до «Фиделио». Но все жанровые формы музыки живут и взаимодействуют друг с другом и с человеком. То же можно сказать и об анимации.

Н. Лукиных. Но, согласитесь, Федор Савельевич, что беда анимации (в отличие от музыки) заключается в том, что большинство людей «из зала» даже не догадываются, сколь многообразны и глубоки ее художественные возможности.

Ф. Хитрук. Еще поразительнее то, что даже сами профессионалы до конца не осознают, что представляет собой это явление в современном его воплощении. Ведь анимация — это не только искусство движения, но и искусство, находящееся в движении. Это не мой афоризм, так сказал знаменитый английский режиссер и художник Джон Халлас. В современной анимации постоянно открываются новые стили, формы, технологии, активно развивается компьютерная графика, которая открывает совершенно непредсказуемые возможности для анимации и вообще для всей творческой сферы.



Федор Хитрук

А возьмите уникальные работы, сделанные вроде бы в традиционной технике, ту же «Шинель» Юрия Норштейна. Это же подлинное открытие и, возможно, даже — открытие совершенно нового направления в искусстве. Когда-то Достоевский сказал, что все наши писатели вышли из гоголевской «Шинели». Будущие мультипликаторы, наверное, вправе будут сказать то же о «Шинели» Норштейна. Вот сколько раз я уже смотрел кусочек этого недоснятого фильма, столько поражался, как увиденное не вписывается во все привычные представления о возможностях анимации. И главное — непостижимо проникновение в глубины человеческой души средствами «перекладки» — маленьких обрывочков бумаги. Мне кажется, даже великий Михаил Чехов не мог бы так убедительно и тонко сыграть Акакия Акакиевича, как этот нарисованный персонаж.

Н. Лукиных. Тем обиднее, что мастер в расцвете своих творческих сил, в силу каких-то производственных несогласованностей и нашей традиционной бесхозяйственности, уже столько лет не может довести до конца свой бесценный труд.

Ф. Хитрук. Да что говорить — мы наблюдаем в современной анимации поистине полярно противоположные процессы. С одной стороны, таланты душит и губит всеобщая коммерциализация культуры, наши высококлассные мультипликаторы сидят в ожидании любых валютных заказов и живут лишь мечтой уехать на сытый Запад. Обвинять я в этом художников не могу, поскольку людям надо жить. С другой стороны, вопреки всем экономическим сложностям и неприкаянности мультипликации в нашем прокате, у нас все-таки рождаются новые мастерские фильмы, и делают их молодые талантливые люди — Саша Петров, который начинал в Свердловске, а теперь имеет свою студию в Ярославле, Лена Гаврилко и Саша Гурьев на «Союзмультфильме», Миша Алдашин в «Пилоте», свердловчане Оксана Черкасова и Сергей Айнутдинов, киевлянин Сережа Кушнеров, Миша Тумеля из Минска...



Неделя советской мультипликации в г. Эрфурте

Мы с Юрием Борисовичем Норштейном уже многократно через прессу выражали беспокойство о судьбах нашей анимации, об утрате профессионализма на государственных студиях, об утечке квалифицированных кадров аниматоров, об опасности порвать генетическую связь поколений в профессии. Но жизнь, практика доказывает, что и в этих невозможных условиях появляются шедевры и художники делают истинные творческие открытия. Так что анимация — это загадочное искусство!

Н. Лукиных. Тогда появляется уточняющий вопрос — кто и как становится мультипликатором? Ведь как показывает история и современная практика, в мультипликацию

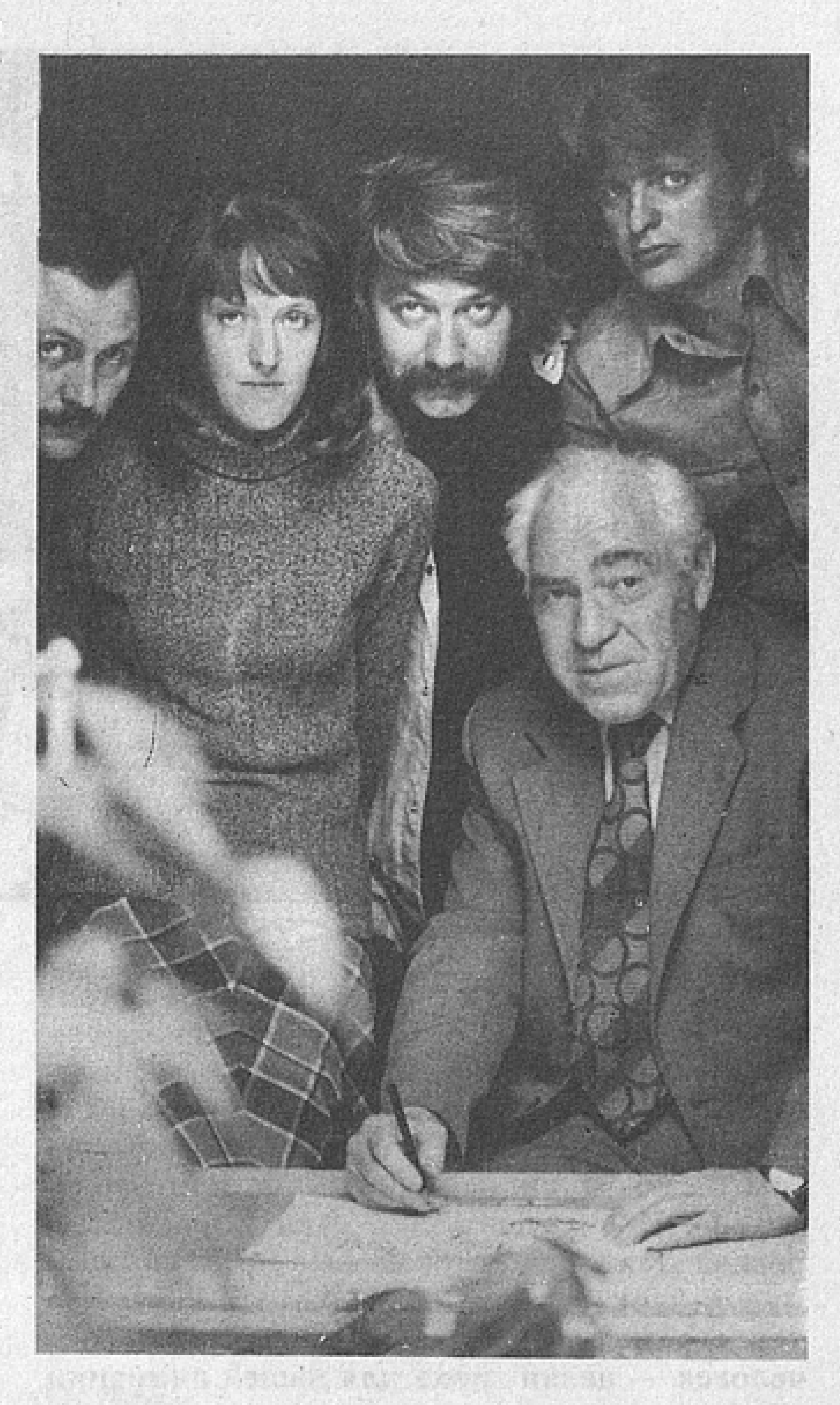
попадали люди из самых разных профессий и сфер деятельности, но что-то всех этих новобранцев объединяло и закрепляло в новом деле.

Ф. Хитрук. Если проследить генезис нашей профессии, то окажется, что большинство мультипликаторов появились из среды художников и особенно из карикатуристов. Недаром анимация часто и воспринимается как ожившая карикатура, а в английском языке нередко и обозначается одним и тем же словом «cartoon» (картун). Самые первые в мире мультипликаторы были карикатуристами — Эмиль Коль, Стюарт Блейктон, Мак Кэй. И наши первые мастера рисованного фильма тоже приходили из графиков-карикатуристов — вспомните Цехановского, Иванова, Дёжкина, многих бывших «крокодильцев». А вот среди мастеров знаменитой югославской мультшколы было много архитекторов. Попадали в мультипликацию и актеры (например, Бардин), и театральные режиссеры. Анимация всем творческим профессиям дает возможность реализоваться. Но бывают и совсем неожиданные волонтеры — скажем, уже известный своими дебютными фильмами Иван Максимов по первому образованию — физик.

Анимация настолько многогранна и увлекательна, что всем желающим дает возможность проникнуть в свои тайны, но именно тем, у кого есть одно очень важное качество. Это чудачество. А как же! Это прежде всего искусство чудаков. Вполне нормальный, хладнокровно и рационально мыслящий человек не будет работать в анимации. Все мультипликаторы немножко чудаки. Особенно первопроходцы, кто начинал постигать и открывать это искусство, творя чудеса на пустом месте.

Подумайте только, мультипликаторы постоянно создают великую иллюзию движения — сначала «оживляют» на экране, заставляют двигаться нарисованную линию (которую в принципе нельзя сдвинуть с места на листе бумаги, а можно только стереть!), затем «одушевляют» (что гораздо сложнее!) действие, наполняя чувствами и характерами нарисованные персонажи.

Профессионалы привыкают к этим чудесам. Но я всегда с умилением вспоминаю свою встречу с Мак-Лареном. В 67-м году мы с Ивановым-Вано были в Канаде и по счастью попали в Канадский институт киноискусства к легендарному мультипликатору, который тогда как раз закончил свой знаменитый фильм «Па-де-де». Великий режиссер с нами долго беседовал, а потом на наших глазах что-то быстро нацарапал на пленке, быстро просушил, склеил и пустил через мавиолу — маленькую монтажную установку. И только что нарисованная линия, естественно, начала двигаться. А он сам смотрел-смотрел и вдруг говорит: «Смотрите, двигается!» Это было поразительно! Человек, проработавший в анимации 35 лет, сделавший 200 или 300 фильмов, наоткрывавший столько нового, сколько хватило бы на целое поколение художников, искренне, как ребенок, удивлялся самому элементарному «чуду» в анимации — движению рисованной линии. Это и есть великое чудачество большого профессионала.



Съемочная группа фильма «Икар и мудрецы», 1974

Н. Лукиных. А как вы сами стали «чудаком»?

Ф. Хитрук. Когда я пришел в анимацию,

она у нас еще только-только начинала развиваться, поэтому туда попадали либо совсем фанатики, либо достаточно случайные люди. Вот я забрел по случайности, но застрял на всю жизнь. Я тогда учился в художественном институте на графика. Рисовал очень легко — мог быстро-быстро сделать набросок, но не мог долго сидеть над его доработкой. Студия на 16 часов работы была для меня мучением — я затирал рисунок, и меня просто отгоняли от мольберта. И однажды мой педагог сказал: «Вам стоит толкнуться на новую студию мультфильмов». Она была создана в 36-м году и располагалась в ту пору на бывшей Поварской, в бывшем Доме политкаторжан, ставшем потом Театром киноактера. Туда я и «толкнулся». И сразу попал в руки Бориса Петровича Дёжкина, который был потрясающим мультипликатором — просто от бога. Я и сейчас его почитаю как своего учителя. Этот человек — целая эпоха для нашей анимации, он недавно скончался, так по сути и недооцененный своими коллегами.

Я в анимации прожил такую длинную жизнь, наверное, благодаря своему упорству и инерции. Ведь до своего режиссерского дебюта в 1964 году с фильмом «История одного преступления» долго работал художником-мультипликатором, или аниматором, кто оживляет и одушевляет (что не одно и то же) нарисованных художником персонажей. За эти двадцать с лишним лет я сыграл около 200 мультролей. Я считаю, что я действительно играл всех своих мультгероев — и Волка из «Красной Шапочки», и Оле-Лукойе в «Снежной королеве», и еще множество всяких сказочных зверей и удивительных персонажей. Это было утомительно, физически изнуряюще, но ужасно интересно.

Вы только представьте: я сижу за столом и рисую движение, которого нет, но которое должен проделать мой герой в кадре. Я должен проверить, испытать на собственном теле все ужимки, повороты, жесты того же Оле-Лукойе. Иногда вставал, ходил, как он, на цыпочках, иногда сидел в его позе. Рисовал сидя — от сопереживания и усталости мускулы болели. Комкал листы, к концу рабочего дня у меня набиралась полная корзина разрисованной скомканной бумаги. И все равно мне моя профессия очень нравилась.



Фестиваль в Лос-Анджелесе. На память о Диснейленде

Несмотря на то что в анимации традиционно принят ручной художественный труд, именно здесь творческий процесс особенно зависим от технологического прогресса — от развития электроники, компьютерной графики, голографии. К тому же именно в анимации имеет огромное значение «техника игры» — способность аниматоров оживлять и одушевлять любой материал — от карандашной линии до куска веревки и сыпучего песка. Кстати, возможности многих материалов уже прекрасно освоил наш Гарри Бардин.

Таких стилистически-технологических возможностей никогда не будет ни у какого вида кинематографа.

Н. Лукиных. Расскажите, пожалуйста, поподробнее, как создается анимационный герой, персонаж. Ведь в анимации герои нередко рождаются из чистой фантазии художника — именно фантазия выбирает образ, пластику и «материал» для каждого персонажа. Вот почему, например, ваш очаровательный Винни Пух стал именно таким — смешным рисованным существом с трогательно болтающимися «перекладочными» лапками?

Ф. Хитрук. Вы знаете, каждый раз все происходит по-разному, и любой новый пример может опровергнуть предыдущий, поэтому я в разговорах об анимации стараюсь избегать всякой категоричности. Вот Винни Пух — его характер и образ уже были достаточно хорошо прописаны в известной книжке и в иллюстрациях, он мне был ясен, хотя и Винни Пухи могут быть разными — кукольными, графичными... А вот рисунков Бонифация до фильма не было — был лишь сюжет о грустном добром Льве, которому приходилось изображать в цирке свирепого зверя. Но бывает, что героя анимации до фильма не существует ни в каком виде — его попросту выдумывают, оживляют и одушевляют, создают ему характер и пластику. Иной раз сюжет рождает героя, иногда, наоборот, герой рождает сюжет. Именно так у меня получилось с фильмом «Икар и мудрецы».

Герой этот буквально мозолил мне мозги, пек затылочную кость — такой странный чудак с отсутствующим взглядом и взъерошенными волосами, у которого была одна мания: ему хотелось летать. Естественно, мой персонаж не имел прямой связи с мифологическим героем, а, скорее, рождался под воздействием образа Бастера Китона или другого комика. Энергию образу задавала слишком очевидная разница между мечтой героя о полете и реальностью. Так постепенно и родился совсем не мифологический сюжет о новом Икаре, который живет среди мудрецов и знает все правила жизни, что можно, чего нельзя... Вот они-то его и загубили...

Н. Лукиных. И все-таки, кто творит героя анимации — художник или режиссер?

Ф. Хитрук. Все зависит от распределения «ролей» между ними. Скажем, рисующие режиссеры сами моделируют и создают свой образный мир. Таких много в анимации — Эдуард Назаров и Николай Серебряков, Прийт Пярн и Рейн Раамат, Александр Петров и Иван Максимов... Я не считаю себя рисующим режиссером, я всегда пользовался теми образами, какие мне создавали художники-постановщики — Сергей Алимов, Владимир Зуйков и другие. Они гораздо лучше меня рисовали, у них была богаче фантазия, графика и больше профессионального опыта. Но именно я задавал им направление поиска — предлагал своеобразный словесный портрет героя. Вот, например, Пятачка Володя Зуйков нашел с первого же



«Винни Пух»



«Остров»

эскиза, а Винни Пуха мы искали довольно долго. Кстати, мы и с Евгением Леоновым не сразу определились, хотя сейчас мне уже невозможно представить иного актера за кадром, и потому кажется, что мы с самого начала думали только о Леонове. Но на самом деле мы перепробовали несколько исполнителей. А потом опять обратились к

Евгению Павловичу и решили ускорить при записи его голос в полтора раза, чтобы герой заговорил на более высоких нотах — так и нашелся настоящий голос Винни. И мы только удивлялись, почему раньше не додумались до такого простого решения.

В анимации многое зависит от Госпожи Удачи и от счастливого случая. И вообще она очень напоминает *ворожбу*. Знаете, как раньше гадали на воске — сначала воск растапливают, а потом льют в воду и смотрят, какая фигурка застынет. Я думаю, что многие режиссеры-аниматоры рассчитывают как раз на такой эффект неожиданности и ворожбы в своих поисках, а потом сами удивляются результату.

В «Винни Пухе» есть одна сцена, где медвежонок идет и как-то странно не в такт движению размахивает руками. Это была обыкновенная ошибка в фазовке, то есть не были достаточно хорошо скоординированы все движения героя — руки болтаются и непроизвольно на каждый четвертый такт вздрагивают. Практически брак. Но когда мы посмотрели готовую пленку, то поняли, что ничего подобного никто из нас специально придумать не смог бы — в результате мы оставили эту смешную неправильность как дополнительный штрих к суетливому характеру Винни Пуха.

Нередко то, что нарушает правила, оказывается куда интереснее. Возможно, когда-то случайно по такому принципу возникла и новая технология — рисование прямо на пленке. При такой технологии изображение получается обязательно дрожащим, поскольку при классической технологии пленка устанавливается стабильно, чтобы линия и фон в кадре не вздрагивали. А здесь все против правил. Но этот эффект «дрожания» рисунка превратился в особый художественный прием. Им часто пользуется Пярн, его взяла на вооружение и Лена Гаврилко в фильме «Подружка». Конечно, невозможно все кино построить на таких «неправильностях», ибо в основе нашего творчества остается высокий профессионализм. Но в анимации очень велика степень невероятности. Вот видите, неожиданно придумал новый термин — степень невероятности. Да и само искусство анимации — это искусство невероятного, ирреального. Мы же сами создаем и пространство, и время, и действующих лиц наших картин.

Н. Лукиных. Мы уже много раз говорили с вами о том, что в современной нашей анимации, на ваш взгляд, недостает профессионализма — ясности выражения мыслей, внятной актерской игры персонажей и человеческих чувств автора. А как вы относитесь к авангардному экспериментальному направлению в мультипликации, где особенно проявляется ирреальность этого искусства?

Ф. Хитрук. Что касается меня, то я всегда был и остаюсь адептом классической анимации. Но это не значит, что мне не нравятся другие направления, просто на той анимации я формировался и умею ее делать, а другую не умею. Но я воздерживаюсь от каких-то резких суждений, если вижу что-то мне непонятное и непривычное. С первого раза я, например, не понял и не принял фильм Игоря Ковалева «Андрей Свислоцкий». Признаюсь, мне поначалу картина показалась пижонской, хотя я отдавал должное профессионализму ее автора — хорошего рисовальщика и мультипликатора. Но потом я еще и еще раз посмотрел «Свислоцкого», и, хотя логика фильма и характер взаимоотношений его странных героев остались для меня непроясненными, этот мир меня заразил своей изысканной пластикой, почти хореографической гармонией. Я стал в него погружаться и обнаружил новую художественную реальность, которая существует рядом со мной и живет по своим особым законам. Наверное, я в этих законах еще не разобрался. Возможно, многие экспериментирующие художники еще только «бросают воск в воду», а те, кто пойдет за ними следом, уже смогут воспользоваться находками и ошибками их ворожбы.

Н. Лукиных. Федор Савельевич, ваша профессиональная жизнь проходила во времена идеологически лимитированного кинематографа. Но вас не беспокоили производственно-финансовые проблемы, поскольку государство худо-бедно содержало культуру. Теперь все резко поменялось — никаких дотаций и государственной опеки и полная цензурная расслабуха. Что вам подсказывает ваш опыт — сможет ли выжить наша анимация со всеми ее лучшими традициями и художественным потенциалом в условиях нынешнего коммерческого хаоса и духовного беспредела, есть ли у наших художников шанс если не завоевать мировой рынок, то хотя бы быть конкурентоспособными западному кино?

Ф. Хитрук. Сейчас что-либо предсказывать очень сложно, поскольку мы не знаем, что будет буквально завтра. А культура особенно зависима от всего потока жизненных явлений. Одно могу сказать, никакой свободы сегодня нет при нынешнем состоянии рынка. Сейчас творческие планы целиком зависят от какого-нибудь пройдохи-спонсора, который может оказаться жуликом и не за-

платить никаких денег. Недаром мы начинаем все чаще ностальгически вспоминать ту нашу прежнюю степень несвободы, когда можно было как-то обойти ограниченных чиновников от культуры. Впрочем, лично я не могу пожаловаться на судьбу, сказав, что меня как-то особенно зажимали, а я изворачивался. Бывали случаи, но это все несравнимо с теми издевательствами, которые пришлось пережить Андрею Хржановскому и Юрию Норштейну. Тем не менее и в условиях жесткой цензуры рождались прекрасные глубокие профессиональные картины. Но, повторюсь, меня гораздо больше удивляет, что при нынешнем рыночном беспорядке все еще снимаются мастерские фильмы.

Конечно конкурировать с диснеевской империей наша мультипликация вряд ли сможет. Ведь Дисней победил мир не только количеством, но и качеством своей художественной продукции. В его студии с самых первых лет делались очень мастеровитые фильмы и очень большими тиражами, он создал мощную индустрию и не давал миру о себе забыть. Не случайно уже несколько поколений зрителей мира воспитываются на прекрасных старых мультсказках Диснея.

У нас, разумеется, тоже были и есть прекрасные фильмы, даже шедевры, но об их распространении в мире никто не заботится. Мы были настолько лишены здоровой конкуренции и ориентации на мировую конъюнктуру, что постепенно просто превратились в идиотов. «Сказка сказок» Ю. Норштейна при правильной рекламе должна была бы стать серьезным культурным событием в стране и в мире, а ему на нашей студии «Союзмультфильм» всерьез говорили: «Чем вы лучше других?!»

Н. Лукиных. Кстати, каковы шансы на выживание у «Союзмультфильма»?

Ф. Хитрук. По всем объективным законам студия должна была бы выжить — есть крепкие, здоровые корни, давние профессиональные традиции и неисчерпаемый потенциал. Но, к сожалению, сегодня в судьбе «Союзмультфильма» серьезную роль играют не только экономические трудности, но и, скажем, особенности студийной «прописки» в бывших культовых зданиях, которые теперь приходится возвращать законному владельцу — церкви. В самом тяжелом положении оказалось в этом году объединение кукольных фильмов, расположенное в бывшей церкви на Спасопесковском переулке. Коллективу пришлось в одночасье прекратить работу и под присмотром доблестных казаков освободить павильон и рабочие студии. Художники, техника, уникальные куклы фактически оказались на улице, поскольку московские власти не выполнили своевременно свое официальное обещание предоставить студии равноценные помещения. Я не хотел бы сейчас критиковать церковных служителей, но методы, избранные ими для борьбы с мультипликаторами, уж никак нельзя назвать богоугодными. Неужели люди, прибегнувшие к услугам вооруженных казаков, не понимают, что мультипликаторы работают во имя тех же идеалов гуманизма и просвещения, которым служит и христианская церковь? Неужели гражданские и церковные власти не понимают, что от такого грубого и неблагодарного обращения с искусством прежде всего пострадают дети, на кого в первую очередь и ориентирована мультипликация и кто фактически лишится новых фильмов.

Но все-таки сегодня в меня вселяет надежду существование молодых независимых студий, таких, например, как московская мультстудия «Пилот». Эти молодые ребята под руководством Александра Татарского в очень трудных экономических условиях сумели создать свою индустрию, а главное — особую творческую атмосферу, способствующую рождению новых талантов. У нас теперь много мультстудий с разными художественными программами, появились и мультлицеи, и фирмы рекламы и компьютерной графики. Анимация не подлежит однозначному определению, и значит — «пусть расцветают все цветы». Ведь они не просто цветут, но и оплодотворяют друг друга.

А если кому-то будет суждено вымереть, не выдержав конкуренции, то хочется, чтобы это происходило по естественным законам искусства, а не по законам коммерции. Должны выживать те, кто способен выдерживать конкуренцию по качеству кинопродукции. Пока это, конечно, пожелания, но я верю, что такие времена наступят, поскольку за всю миллионнолетнюю историю эволюции на Земле выживало в основном полезное и здоровое. К сожалению, никаких иных оснований для надежд у меня нет, поскольку придуманные перестройкой новые киноструктуры и «модели» оказались нежизнеспособны. Я понимаю, что те небольшие средства, которые пытается сегодня вкладывать в наше искусство новое Роскино, при всем уважении моем к Армену Медведеву, не могут быть решающими факторами. Решающим фактором остается энергия таланта и прогресса, которые есть в природе и в обществе. Именно в них я верю более всего.

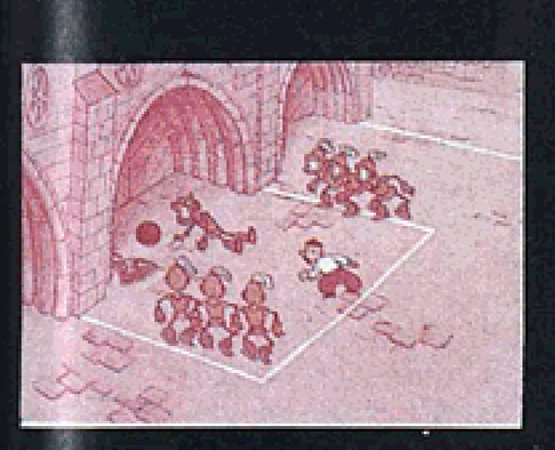
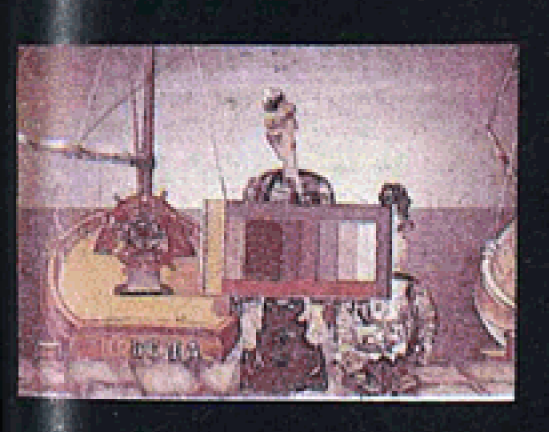
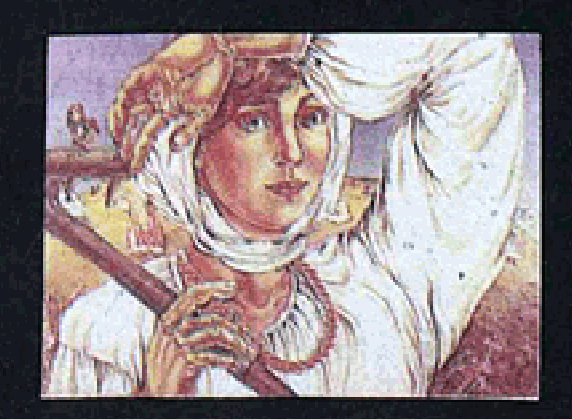
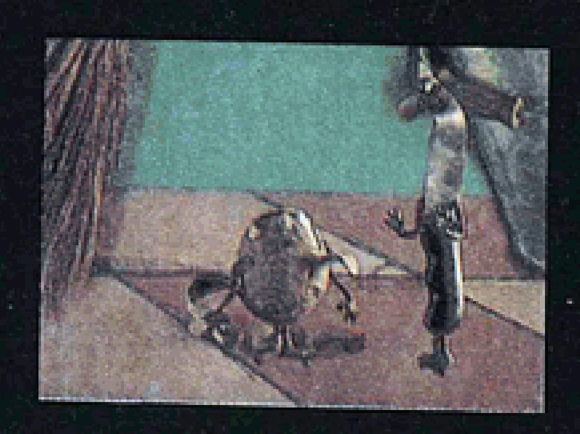
Я верю в высокую степень невероятности анимации.






На цветной вкладке представлены работы украинских аниматоров. О национальных традициях в искусстве анимации Украины, Эстонии и Латвии читайте в номере

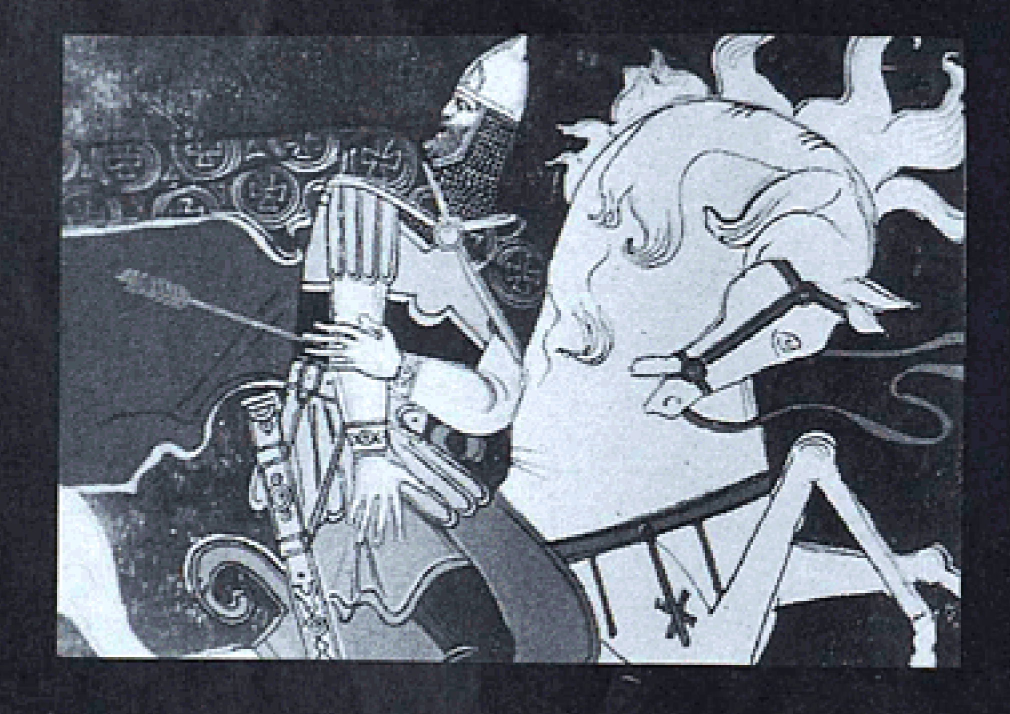
















Сергей Тримбач

Необходимость ре-Анимации

Мои контакты с украинской мультипликацией (отныне и навсегда анимацией) были доселе редки, но каждый раз что-то при этом случалось не очень приятное. Три года назад написал в киевскую «Вечерку» о фильме Владимира Гончарова «Правда крупным планом» — хлестком, остром, публицистичном, что было совершенно необычным в то время на Украине для такого «тихого» дела, как анимация. И вдруг звонят из редакции: кому я рассказывал о своей статеечке? Да никому вроде, а что стряслось? Ничего, вот только звонили из ЦК, настоятельно рекомендовали не печатать о фильме, по сути дела еще не разрешенном... Запрещают! Я, разумеется, почувствовал некоторую тревогу, но больше — «глубокое удовлетворение», ведь какой же эссэсэровский интеллигент не возгордится тем, что его — и запрещают (при условии, что при этом не высылают куда-нибудь и к стенке не ставят). К сожалению, ЦК уже начинал терять власть — главный редактор в мгновение ока отменил запрет, и я не смог открыть счет своих запрещенных трудов в перестроечную эпоху.

Затем была рецензия на фильм Михаила Титова «Страшная месть» (по Гоголю). С ней случилась странная история — в журнале, где ее напечатали, рядом поместили целую статью, в которой я сурово отчитывался: за недостаточный патриотизм, за недопонимание и даже незнание Гоголя.

Теперь я рискую куда больше, хоть и собрался писать «всего лишь» об украинской анимации. Пишу ведь в издание заграничное, хоть для меня и родное. Так легко прослыть сегодня в глазах некоторых деятелей агентом Москвы. Пишу эти строки в осенние дни 92-го и слышу с экрана телевизора, как один из украинских депутатов, из тех, кого принято теперь называть «бывшие демократы», уже в десятый, наверное, раз пугает нас секретным документом, предписывающим соответствующим службам в Москве деформировать имидж Украины, представлять ее как неокоммунистический заповедник, прикрытый сверху сине-желтым знаменем. Депутат предостерегает оппозиционеров любой масти «не лить воду» на московские мельницы и не критиковать украинские власти, тем более что они, как изящно высказывался недавно наш премьер (уже бывший) Витольд Фокин, от Бога. Я знаю, я помню, конечно, что в России и вправду есть силы, которые никогда не примирятся с отделением Украины, по-прежнему считая ее окраиной Российской империи. Но я знаю и другое: в 20-е годы Сталин и его окружение тоже этим пугали — водой, которая прольется на западные мельничные колеса, выдвигая этот тезис как основополагающий в борьбе с инакомыслием. За бугром враги будут всегда, равно как и друзья, так что же — заткнуться снова и теперь уже навеки? Чтобы даже в статье об индифферентных к политике фильмах все время оглядываться по сторонам, посматривать, не капает ли с кончика пера водица для вражьих деяний?

И потом — я ведь и другое помню. В 80-м году «ИК» напечатало мое интервью с Иваном Миколайчуком и затем статью, в которой я попытался в весьма осторожной форме обосновать закономерность и продуктивность гонимого в то время на Украине «поэтического кино». В украинском ЦК партии всполошились: после партийного пленума 74-го года и доклада на нем Щербицкого с «национализмом» на Украине было вроде как покончено, в том числе и в кино, которому отныне жестко предписано воспевать братскую дружбу партии и народа, избегать любых индивидуальных, личностных и местных особенностей (слово «этнография» стало ругательным, чуть было впопыхах не прикрыли целую науку), в общем — «не выступать» из сплоченного ряда советских людей.

Не думаю, чтобы со мной произошло что-то уж такое особо страшное, время уже было не то, но с работы я мог

полететь запросто с соответствующими последствиями. Это касалось даже дальнейших публикаций в «ИК» — в редакцию полетело письмо из республиканского Союза кинематографистов, в котором (явно по указке ЦК) рекомендовалось прекратить сотрудничество со мной. Евгений Сурков, бывший тогда главным редактором журнала, не послушался, хоть и решил не дразнить киевских гусей и поручить мне работу на ином национальном материале, отправив меня в командировку в Душанбе. Были и другие акции, послужившие сигналами для провинциального Киева: этого не трогать. Данный случай можно, конечно, интерпретировать и по-другому, однако для меня памятно одно: в момент, когда меня могли запросто проглотить, сломать судьбу, в Москве защитили, хотя можно было сделать вид, что ничего такого не происходит. В Киеве же тогда едва ли бы кто вступился.

Длинное вышло предисловие, но оно как раз о том, о чем я собирался говорить на материале украинской анимации: каков же образ (или имидж) Украины создаем мы сами, каков он внутри нас? Анимационный образ в этом смысле едва ли не самый удобный объект, так как он вбирает в себя многое, уже сложившееся в других областях культуры. Хотя в украинском кино анимация все еще не осознается как что-то серьезное, чем, собственно, и объясняется едва ли не полное отсутствие анимационных фильмов в эстетических размышлениях о судьбах отечественной экранной культуры.

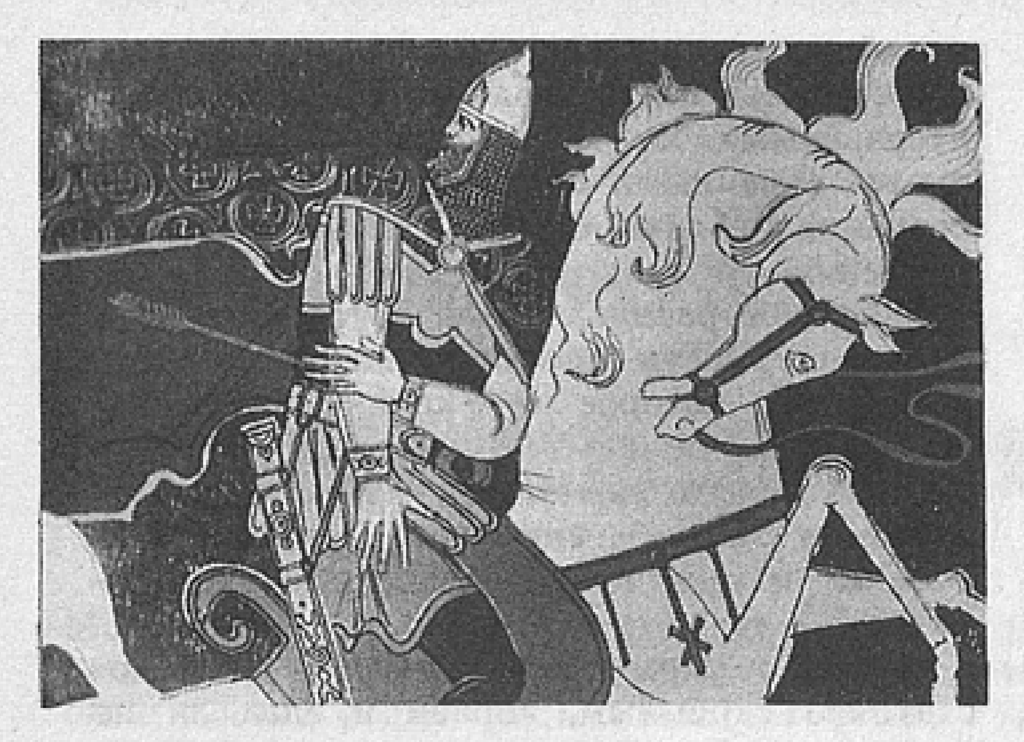
Скромность соприсутствия аниматоров в мире национального кино имеет и некоторые историко-социологические объяснения. Дело в том, что анимация (тогда еще, конечно, мультипликация) на Украине обретает некоторую организационную самостоятельность только в 1961 году, когда возникает соответствующее объединение на «Киевнаучфильме». Хотя такая самостоятельность была все же ограниченной и в чем-то полуколониальной, с чем покончено лишь недавно с созданием независимой и суверенной студии «Укранимафильм».

Как всякие события, происходящие в колонии или полуколонии, они воспринимаются в отрыве от того, что делается в большом «настоящем» мире. По крайней мере никому, кажется, еще не приходило в голову сопоставить эволюцию украинской анимации с событиями большого игрового кино — слишком уж разными казались эти миры. То — «важнейшее из искусств», а здесь медведи и зайцы, там — «верные помощники партии», тут же нечто вроде магазина игрушек, несравнимых с «идеологически выверенными» экранными образами, поражающими сознание публики «великой правдой нашего времени».

Подобное распределение обусловливало и неравномерность внимания идеологического начальства, которое на Украине всегда было едва ли не самым свирепым в Союзе Советских. Это замечаешь особо, когда думаешь о 70-х — аниматорам позволялось больше, и они, пусть редко, этим пользовались.

Начало в украинской анимации было достаточно скромным, первой и едва ли не единственной, судя по всему, задачей полагалось посильное насыщение экрана детской анимационной продукцией. При этом, как и полагается анимации, использовались уже готовые языки искусств, прежде всего книжной графики. Отдельные фильмы поэтому и напоминали чтение детской книжки, где изображение просто иллюстрирует словесный текст. Живопись явно преобладала над движением, статический образ как бы предполагал словесное комментирование. Об этом говорят, к примеру, картины Нины Василенко, старейшины украинской анимации, во многом определявшей тогда поэтику работ своих коллег.

Вот ее «Маруся Богуславка» (1966), где изображение овеществляет, делает видимым текст звучащей украинской народной думы. Или ее же «Приключения казака Энея» (1969) по знаменитой поэме Ивана Котляревского — даже сотрудничество с прекрасным художником Эдуардом Киричем (соавтором знаменитого сериала о приключениях запорожских казаков) и композитором Мирославом Скориком (одним из лидеров украинской музыки) не принесло сколько-нибудь впечатляющего результата. Причина — отсутствие интересного замысла, конечно. Это во-первых. А во-вторых — нет же движения, а без него имеем как бы недокино. В «Сказании про Игорев поход» (1972) той же Василенко мы видим уже просто нечто вроде слайдфильма. Статичные планы, выполненные в стилистике древнерусской книжной графики, и за кадром старославянский текст знаменитой поэмы. Длинно (в фильме три части, то есть 30 минут) и, пожалуй, скучно, хотя в числе соавторов тот же Кирич и один из лучших украинских композиторов Владимир Губа (кстати, отличительной особенностью работ киевских аниматоров является приглашение к сотрудничеству крупнейших композиторов).



«Сказание про Игорев поход», режиссер Н. Василенко



«Энеида», режиссер В. Дахно



«Чумацкий шлях», режиссер В. Гончаров

Быть может, первым динамизировал внутрикадровое движение Владимир Дахно уже в первой серии о своих знаменитых казаках — «Как казаки кулеш варили» (1967). По воспоминаниям самого режиссера, во время сдачи фильма члены худсовета даже не успели сообразить, про что же фабула, настолько необычными показались быстрота событий и передвижений персонажей. Просматривая сегодня фильм, видишь, что в этом стремлении режиссер даже перегнул палку — уж слишком суетливо излагается происходящее. Да и личины персонажей по-настоящему были еще не найдены (художник А. Вадов), что вкупе с выбранным темпоритмом не позволяло достигнуть прозрачности рассказа.

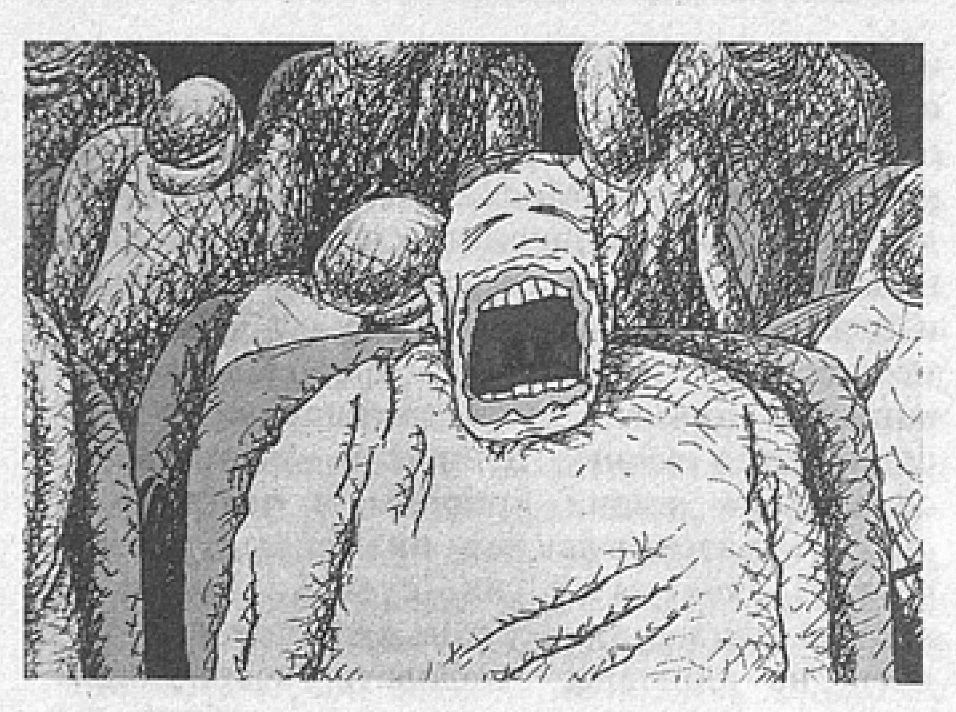
Но уже в следующем фильме — «Как казак счастье искал» — были найдены пластические силуэты трех героев (Грай, Тур, Око), каждый из которых обрел свою индивидуальность. Отчетливее обнажился тот жанровый сдвиг, за счет которого Дахно и добился искомых перемен в соотношении пластики и движения. Вместо неспешных, плавных фабульных структур, выбор которых обусловливает диктатуру рисунка, режиссер обращается к чему-то, напоминающему вестерн, только комически сниженный, иронически подсвеченный доброй авторской улыбкой[1]. Соответственно подключается еще одна кинематографическая жанровая память — американской комической. Не удивительно, что в числе главных приемов постановщика — трюк, предполагающий неистощимость фантазии и отменное чувство юмора. Эти качества режиссер и его ближайшие сотоварищи (назову прежде всего художника Э. Кирича) проявляли по-разному, но каждый раз достаточно для того, чтобы сериал удерживал первенство среди своих собратьев в украинской анимации по части популярности у зрителей разных возрастов.

Соотношение киноживописи и кинодвижения в те самые времена (60-е, начало 70-х) приобретает довольно-таки конфликтную

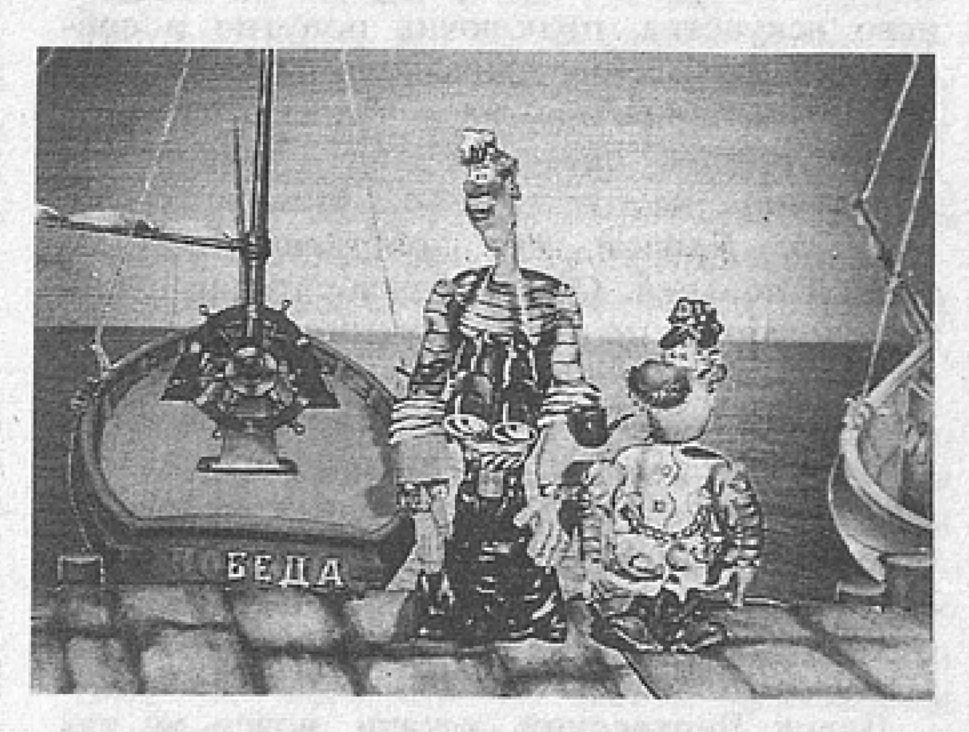
[1] Собственно, этим, на мой взгляд, и объясняется относительная неудача Владимира Дахно в его последнем, уже полнометражном фильме «Энеида». Когда-то Иван Котляревский в своей знаменитой на Украине поэме проделал работу по комическому снижению украинского казацкого эпоса, весьма серьезной по интонации национальной мифологии. В своих «Приключениях казаков» Дахно в значительной степени повторил этот прием. Поэтому теперь, экранизировав Котляревского в начале 90-х, режиссер совершил невольный автоплагиат, то есть повторил найденное еще в 60-е.

форму. Причем не только в сфере теоретических дискуссий или же скрытой полемики творческих направлений и стилей. Достаточно сказать, что на съемках «Теней забытых предков» спор-поединок Сергея Параджанова и оператора фильма Юрия Ильенко едва не закончился настоящей, не опереточной дуэлью (помешал случай). Режиссер уже тогда склонялся к статике кадра, к его подчеркнутой живописности. За этим стояло тяготение к языку мифа — не случайно Параджанов был не только кинематографистом, но и антикваром, человеком, для которого каждая вещь есть нечто персонализированное, есть определенный текст, нуждающийся в зрителе или читателе, способном его прочесть. Стремление Ильенко к предельной динамичности камеры разрушало этот текст, разрушало, собственно говоря, миф как таковой, то есть то сращение человека и вещи, предметного мира, которое лежит в основе мифологического мышления. Но в итоге поединок Параджанов — Ильенко, их своеобразная творческая дуэль привели к фильму «Тени забытых предков», где статика и движение едва ли не идеально уравновешены. Позднее достичь подобного в украинском кино удалось, быть может, только однажды — Леониду Осыке в «Каменном кресте» (1968), во всех иных случаях авторы того направления, которое было поименовано «поэтическим кино» (а если точнее, то следует все же говорить о мифопоэтическом), чаще все же склонялись к доминанте пластики, живописи, экранного рисунка. И это закономерно, если учесть некоторые особенности национальной художественной традиции.

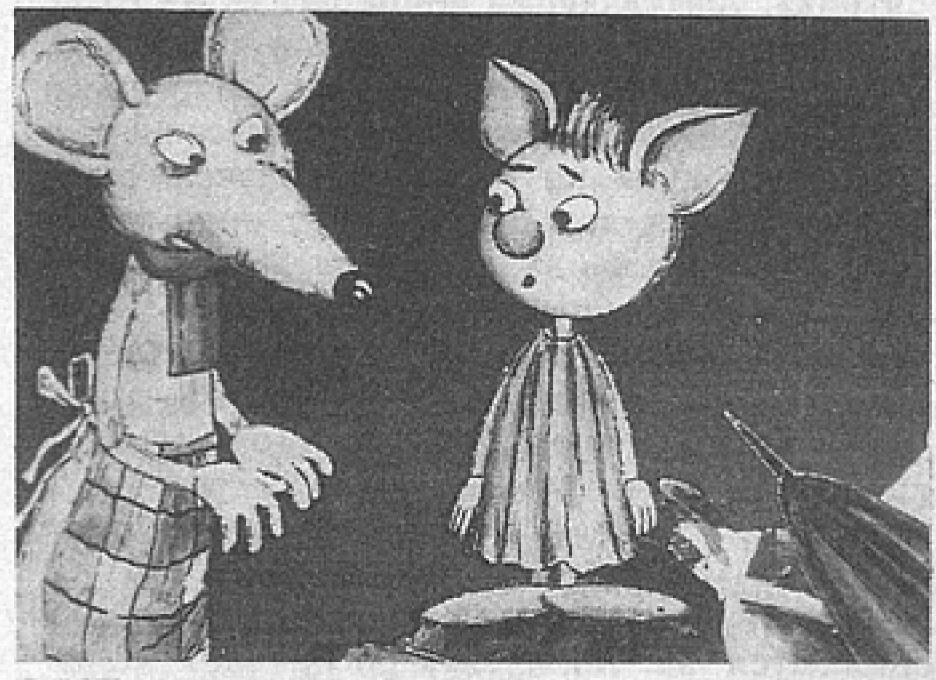
В этом контексте успех сериала Дахно особенно примечателен, и, быть может, он был в какой-то степени даже учтен большим кинематографом. Я имею в виду прежде всего фильм Бориса Ивченко «Пропавшая грамота» (1972) по известной повести Гоголя, где живость и непредсказуемость поведения персонажей (именно здесь сыграл одну из лучших ролей Иван Миколайчук, по свидетельству очевидцев, бывший и фактическим сорежиссером картины) не зависела от пластической организации кадра в той степени, в какой это наблюдалось в фильмах поэтической волны. Не случайно, что в первой своей постановке, фильме «Вавилон XX» (1979), Миколайчук, в сущности, развивает принципы этой поэтики, обратившись к традиции украинского вертепа, народного кукольного театра с его разделенностью игровых площадок — на



«Правда крупным планом», режиссер В. Гончаров



«Приключения капитана Врунгеля», режиссер Д. Черкасский



«Найденыш», режиссер Н. Марченкова

верхней разыгрывалась религиозная рождественская драма, на нижней — комические пьески с постоянными персонажами-масками: Запорожцем, Москалем, Цыганом и так далее. Подобная двухъярусность позволяла избежать прямого столкновения живописи и движения; «наверху», и это же мы видим в фильме Миколайчука, преобладает живописное начало, здесь доминируют и прославляются вечные ценности, вечный «консерватизм» жизни природы и человека, а «внизу» разыгрываются низменные человеческие сюжеты с их суетой, бестолковостью движения персонажей, которые ничуть не обязаны следовать «серьезным» законам вечного, надменного, собственно «поэтического», всегда нестерпимо, до тошноты приторного в своей однолинейности. Дахно своим сериалом помог украинскому кино вспомнить о давних традициях народного искусства, подключив попутно и собственно кинематографическую память.

Соединение разной меры условности в пределах одного текста роднит украинскую анимацию не только с Миколайчуком, но и с Драчем, его собственно литературной поэзией. Об этом говорят два фильма, сделанные по стихотворениям Драча уже в 80-е годы. Речь о «Секрете приворотного зелья» (1980) Евгения Сивоконя и «Крыльях» (1983) Давида Черкасского, обнаруживших вот эту самую двухъярусность построения образного мира поэзии Драча, где высокое, иногда едва ли не религиозное, и бытовое, смешное соединяются на манер того самого народного вертепа.

Давид Черкасский, кстати, вовсе не так индифферентен к традициям украинской народной культуры, как это может показаться поверхностному наблюдателю. В этом смысле он типичный украинский «шестидесятник», усваивающий демократизм не только посредством интеллектуальных текстов, но и приобщением к миру народного искусства. Он, кстати, принимал участие и в создании одной из серий приключений казаков (как художник) — физиономии и пластика «вражьих» персонажей там очень напоминают позднейших «антигероев» Черкасского. Балаган, цирк, вертеп, народный анекдот обусловили когда-то успех Черкасского в таких запомнившихся его фильмах, как «Мистерия-буфф» (1969), где уже соединены эпизоды собственно анимационные и сыгранные актерами (вот вам та самая двухъярусность; пафос сыгранного снижается на «нижней», рисованной «площадке»), и «Какого рожна хочется» (1975). Оттуда уже пошла поэтика «Капитана Врунгеля», «Острова сокровищ» и ныне снимаемой Черкасским картины, где, судя по всему, мы вновь увидим соединение самых разных жанров и стилистик, серьезного и смехового.

Как недостает всего этого сегодня «большому» украинскому кино с его неподражаемой серьезностью, напоминающей о годах «идеологически выверенного» искусства. Увы, в большинстве случаев перед нами попытки работать в стилистике и жанре высокой драмы, что само по себе не вызывает возражений, но история искусства не знает еще случаев, чтобы можно было работать в каком-то одном жанрово-стилистическом плане, отключив всякую иную культурную память. Наши режиссеры игрового кино, за редким исключением, пытаются строить мир своих фильмов на одной, как правило, «высшей» площадке. Здесь не повредила бы ре-Анимация игрового кино, усвоение кое-каких уроков нашей анимационной школы.

Разумеется, речь не идет о том, что в школе киевской анимации победила стихия игры со стилями и жанрами, что ничего иного нет и в помине. Нет, конечно же. Но то обстоятельство, скажем, что комическое начало в украинском кино мы находим сегодня главным образом в анимации, говорит само за себя.

Разве можно назвать в игровом кино картину, способную конкурировать с «Бревном» В. Кушнерова, короткометражкой из альманаха «Мы — женщины» (1988)? Такой комедии не существует просто. Сращение бытового, описательного с чрезвычайно выразительной, самоигральной фабулой совершенно блистательно. Нет аналогов и уже упоминавшейся картине Владимира Гончарова «Правда крупным планом» (1988), где в острой, лаконичной форме по сути дела предсказаны некоторые будущие повороты в судьбе «правды» и правдивости верхов (здесь тоже, кстати, немало от традиции украинского вертепа). Нет в игровом кино и сказки, подобной, скажем, той, что я увидел недавно в исполнении Натальи Марченковой. Фильм «Найденыш» (1992), своеобразная интерпретация вечного сюжета на тему «гадкого утенка», точен по мысли, интересен своими персонажами, своей немудрящей этикой и философией наконец... Я уж не вспоминаю о блестящем фильме той же Марченковой «Любовь и смерть картошки обыкновенной», сделанном несколько лет назад.

Разумеется, далеко не все так однозначно в эволюции нашего анимационного кино.

Будучи потесненным на рубеже 60—70-х, живописное начало не могло довольствоваться ролью подручного. Это обстоятельство усиливалось и другим — фактическим запретом того самого «поэтического кино» в середине 70-х. Аниматоры чувствуют, пусть даже подсознательно, обязанность хоть в чем-то восполнить недостающее в большом кино. Не этим ли, скажем, объясняется появление фильмов Аллы Грачевой — «Лесной песни» (1976) по знаменитой пьесе Леси Украинки (уже позже ее экранизирует Ю. Ильенко) и «Цветка папоротника» (1979) по повести Гоголя «Вечер накануне Ивана Купала» (в какой-то степени римейк известного фильма того же Ильенко). Изображение здесь снова доминирует, красота человеческого мира безусловна, никак и ничем не снижаясь. Движение персонажей, движение камеры сведены к минимуму — и это оказывается очень и очень красиво! Статика не убивает нашего интереса к происходящему — наверное, потому, что мы приобщены к всматриванию в этот предметный, чрезвычайно насыщенный пластической информацией мир, где каждая вещь — это целый роман, сказка, миф.

Еще дальше пошел в этом отношении фильм «Чумацкий шлях» («Млечный путь») 1980 года. Житие чумака, его притчевое путешествие живописуется кадрами, красота которых поистине незабываема (режиссер Владимир Гончаров, художник Нина Гузь). Традиции народной фольклорной живописи усложнены обращением к поэтике, которую использовали в известной школе бойчукистов и в живописной технике ряда современных художников. Совмещение различных техник приводит при внешней внутрикадровой статичности к ощущению полной стереоскопичности созерцаемого мира, его разнородности, разноликости и вместе с тем удивительной цельности. Причем живописность кадра не противоречит его фактурности, что достигается четкостью рисунка и тщательно продуманной колористикой. Перед нами современный миф, выполненный художниками-интеллектуалами, продлившими жизнь исконным формам народного общежития, народной философии.

Не столь успешными были попытки тех, кто несколько абстрагировался от материала народного искусства, народной культуры. Так это было, скажем, с Евгением Сивоконем в его «Приключении кузнеца Вакулы» (1977) по гоголевскому сюжету. Автор, то ли опасаясь привычных тогда обвинений в этнографизме, то ли руководствуясь каким-то особым замыслом, решил рассказать свою историю в некоей отрешенности от конкретного бытового и исторического фона. Однако вне национального быта история эта потеряла едва ли не всю свою прелесть и необыкновенность.

Споры вызвала картина Михаила Титова «Страшная месть» (1987), еще одна экранизация Гоголя. Многим нравится эта работа, выполненная с большим художественным вкусом, знанием и пониманием традиции украинской народной живописи, прежде всего связанной с образом казака Мамая. Однако фильму, мне кажется, не пошла на пользу излишняя привязанность к одной стилистической ветви в живописи, к одному найденному режиссерскому пластическому решению. И в этой, и в ряде других работ начинаешь чувствовать тоску по настоящей авторской фантазии, которая заключается не только и не столько в способности сочинить что-то уж совсем необыкновенное, сколько в умении соединять несоединимое — различные художественные языки, разнородные миры. Это ощущение, наверное,— плод и всей нашей сегодняшней жизни, где недостает того самого плюрализма, о котором столько толковали в недавние годы и который так и остался чаемым, искомым результатом.

Впрочем, ныне возникает ощущение, что уже все языки испробованы на вкус и ничего нового не предвидится. А анимация очень зависима от общей ситуации в культуре, от энергичности, живости циркулирующих языков. По крайней мере, последние два года не принесли киевским аниматорам сколь-нибудь значимого прорыва в новые пространства. Уровень сознания и самосознания словно бы замер на месте, состояние общей растерянности видишь и здесь. Мы как будто не в состоянии оценить свое местонахождение, и если уж это не получается у аниматоров, то, значит, дело наше табак. Надолго ли эта пауза, надолго ли эта растерянность? Посмотрим. Если, конечно, будет на что смотреть, ибо пока дело идет к тому, что, быть может, родные парламент и правительство просто прикроют кино — за ненадобностью. И мы все гуртом поступим на службу (кому удастся) к какому-нибудь денежному мешку. Начнем осваивать его язык, переводя на общепонятный. Начнем одушевлять неодушевленный доселе родной капитализм. Ну, да Бог с ним, с капитализмом, до него еще далеко. Наше кино все еще живо и все еще одушевляемо надеждами на будущее.

Киев

Алексей Орлов

Национальное в зеркальце анимации

Эстонская анима

Попробую на этих страницах представить национальный эстонский космос и то, как он выражает себя в зеркальце анимационного фильма. Буду делать это с российской колокольни — и виднее со стороны, и от себя не уйдешь. Национальное — субстанция не прозрачная и легче всего дается в сравнении. Поэтому рядом с иноземными придется проявить и отечества знакомые черты. А что делать?

Выберу метод соотнесения всего со всем. Не будет здесь для меня ни случайного, ни второстепенного — уподобясь рыбарю, буду выбирать из моря фактов сеть Индры, любую мелочь полагая отражением целого. Начну с первого попавшегося: с факта существования в Тарту школы семиотики Юрия Лотмана.

●

Сначала я простодушно спрашивал эстонских режиссеров: а как они относятся к Лотману? а читали ли? — пока вдруг не понял: ведь если возникновение Тартуской школы каким-то образом проявляет эстонский космос, то каждый эстонский режиссер — думает он об этом или нет — является семиотиком и структуралистом. И сразу стало понятно, откуда в эстонской анимации этот широчайший технологический спектр образности — ведь каждая технология вводит свою языковую систему. Эстонцы испробовали (причем только за последние пять-семь лет) и пиксилляцию, и фотоперекладку, и работу с манекенами в рост человека, и рисование на пленке, и полуобъемную перекладку, и комбинированные съемки, и трансформирующихся кукол, и объектную (предметную) анимацию, и живопись на стекле под камерой. Для многих эстонских фильмов последних лет («Театр папы Карло», «Нищий», «Завтрак на траве», «Отель Е», «Жизнь Отто», «Incipit Vita Nova», «Килька, копченная на солнце») стало обычным комбинирование нескольких технологических систем. Однако ситуация еще сложнее и изысканнее: внутри каждой из этих технологий наблюдается тенденция к вариативности изобразительного стиля, цвета, фактуры изображения, характера анимации и так далее. Например, Рао Хейдметс в своем фильме «Положение обязывает» временами останавливает своих манекенов, а затем как бы запускает их заново. При этом варьируются типы движения и жестикуляции: «по-человечески» плавный жест персонажа переходит в прерывисто-пиксиллированное движение, затем имитируется упругая, «техническая» раскачка-вибрация руки. Это чередование органического и механического движения придает манекену особый тип жизненности, поглощающий традиционные различия, актуальные для обыденного сознания («живое — мертвое», «организм — механизм», «природа — технология и др.). Поэтому в некоторых эпизодах внешняя оболочка манекена у Хейдметса может просто распадаться, обнаруживая, что под одеждой ничего нет, кроме обычной соломы (как и у Яна Шванкмайера в «Алисе» Кролик достает часы не из кармашка, а прямо из своего нутра, набитого опилками). Именно это удивительное разнообразие бытия анимационного персонажа на экране уже само по себе — вне зависимости от сюжета — порождает богатый спектр нюансов его восприятия.

Эсты называли себя «сыновьями Земли», но жили на берегу моря, равно чтя стихийные силы неба, земли и воды. Может быть, это определило подсознательное тяготение эстонского нооса к тому архетипу универсального, «божественного» существа, которое воспроизводят и манекены Хейдметса, и персонажи «Заколдованного острова» Рихо Унта и Харди Волмера, способные плавать, летать и передвигаться по земле, и главные персонажи тетралогии Аво Пайстика («Прыжок», «Взлет», «Уход», «Петля»), в образе человека проявляющие черты различных существ и природных стихий. Например, в «Уходе» представлена драма погибающего в воде живого существа, которое последовательно изображается мужчиной и женщиной, но в финале оказывается мышью, а в толще водной среды, где происходит действие, временами видны плывущие облака. Так возникает комплексный образ персонажа и аквавоздушной среды.

В России при прощании часто говорят: «ну, бывай здоров», выделяя тем самым телесно-чувствующий «низ». В Эстонии вам скажут, прощаясь: «head aega!» — «хорошего времени!» И если действительно время, как полагал Анри Бергсон, суть длительность, которую мы всегда наделяем дозой сознания, то это пожелание времени — пожелание сознательности, понимания длящейся жизни как истинного блага. Из бесед с эстонскими режиссерами стало ясно, что для них фильм — это прежде всего интеллектуальная конструкция, тщательно продуманная образная структура, для которой «просчитаны» все возможные варианты восприятия, в том числе и иррациональность, необъяснимость отдельных образных моментов.

Эстонские фильмы отличаются чрезвычайной структурной сложностью, требуют многократного просмотра для понимания всех слоев образности и поражают искусно выстроенной полифонией. Пределом этой сложности являются фильмы Прийта Пярна «Завтрак на траве» и «Отель Е». П. Пярн различает в творческом акте две фазы: создание образа и его анализ. Он говорит: «Придумав что-то, я становлюсь зрителем и как бы проверяю все аспекты восприятия — прочитывается ли заложенная мною образность. Здесь необходим тип мышления математика или инженера — надо быть очень холодным аналитиком». В некоторых эстонских фильмах этот интеллектуализм приводит к созданию «охлажденной» образной структуры («Страшный башмак» Р. Хейдметса, «Становление» и «Игра осколками стекла» Калью Киви, «Невесты смерти» Тиуно Кивихаля и др.). Такие фильмы с трудом воспринимаются российским зрителем, привыкшим к эмоциональности. Однако тщательная интеллектуальная проработка структуры эстонского фильма включает также и его эмоциональную палитру.

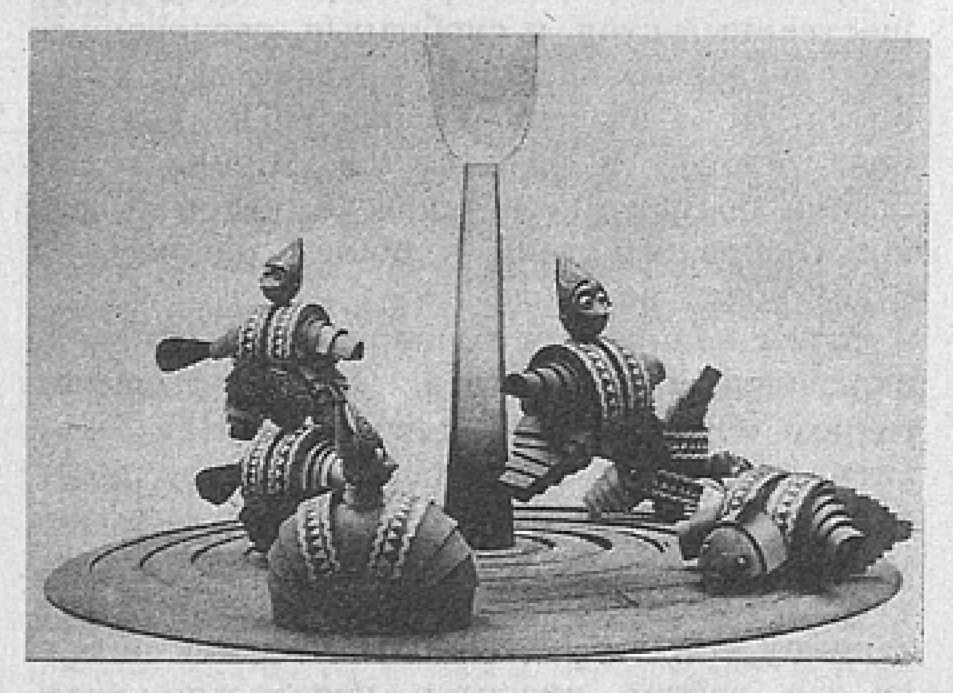
П. Пярн раскасывает о том, как много усилий потребовалось, чтобы добиться в «Отеле Е» особого, двойственного ощущения от цветовой гаммы основной части фильма, которая должна представляться праздничной, сияющей чистым цветом — и в то же время быть пастельно-приглушенной. Тяготение к структурности в «Отеле Е» приводит к тому, что фильм конструируется из отдельных блоков, каждому из которых соответствует своя языковая система. Основная часть предваряется двумя вступлениями в виде притч: это «Легенда о предателе» и «Легенда о спасителе». И та и другая придуманы самим Пярном. Это как бы два ключа к последующему действию. «Легенда о предателе» выполнена в технике перекладки. Здесь на фоне каменной стены неподвижно сидят широкоскулые мужчины, невозмутимо глядя прямо перед собой. Со скрипом открывается дверь, из-за которой бьет нестерпимое свечение. Мужчины закрывают глаза, но один подглядывает сквозь пальцы. Затем он встает, стена и прочие фигуры тают, а мужчина, вытянув руки в стороны, идет куда-то по снегу и на его руках быстро нарастает белый сугроб. Пярн поясняет, что его типажи — это финно-угры, далекие предки эстов. «Это патриархат — там только мужчины, причем знакомые. Это значит быть в своем кругу. И посмотреть в сторону — значит уже предать». Следующий эпизод — «Легенда о спасителе» — выполнен в живописной технике: под синим небом среди равнины на потрескавшейся от жары земле стоит пиршественный стол, и свободные, раскованные люди в светлых одеждах передают друг другу бокал. Но в их цепочке одного не хватает, бокал падает и разбивается. Видны голые ступни подошедшего человека, затем — его крестообразная тень в общей цепочке — и вот бокал на столе.

Затем начинается основная часть фильма, включающая три блока. Она открывается титром «Эпилог: американская мечта». Этот титр возникает на экране ТВ, где идут американские мультики с пинками и оплеухами. Эта «американская мечта» кончается тем, что зайцу (типа Багса Банни) вгоняют в задницу морковку, поджигают ее, как петарду,— и зайчик уносится неизвестно куда. А сделавший это самодовольный бульдог удовлетворенно щелкает зажигалкой, чтобы зажечь сигару,— раздается взрыв, и фильм завершается кадром черной обугленной бульдожьей морды. Эти американизированные фрагменты — блок, использующий язык классической диснеевской анимации.

Телевизор, по которому идут мультики, стоит в одном из двух смежных помещений, Каждому из них соответствует свой изобразительный стиль и характер одушевления: тому, где находится телевизор,— стиль, чем-то близкий миру знаменитого фильма Дж. Даннинга «Желтая подводная лодка»; именно здесь использованы приглушенные, пастельные тона. Грациозно-восхитительные мужчины и женщины с бесконечным изяществом повторяют здесь одни и те же действия. Помещение заполнено полотнами и скульптурами великих мастеров прошлого и настоящего. Перед нами удивительно красивый, но зацикленный мир, на который невольно проецируется титр «Американская



«Город»,
режиссер Рейн Раамат



«Заколдованный остров»,
режиссеры Рихо Унт и Харди Волмер



«Дела-делишки»,
режиссер Харди Волмер

мечта». И наконец, последний блок — смежная комната, данная в серо-черных тонах и прорисованная нарочито неряшливо, с персонажами-«страшилками», производящими впечатление законченной «чернухи». Персонажи сидят за круглым столом-циферблатом, по которому ходит стрелка. Перед каждым — чашка кофе, которую нужно успеть приподнять при прохождении стрелки. Тех, кто не успел, тотчас выводят «в расход».

Драматургия фильма построена на постепенном просачивании персонажей «чернушной» комнаты в цветной мир за дверью и на размывании границ между этими мирами. В конце фильма разделяющая их стена исчезает, и элегантные «цветные люди» из отеля «Европа» оказываются лицом к лицу с неевропейцами.

●

В давнем фильме Рейна Раамата «Большой Тылл» дьявол представлен всесильной и несокрушимой силой. Он разрушает дом Тылла, под руинами которого погибает его жена. Полуостров, на котором заснул уставший гигант, он обращает в остров и отталкивает от берега вместе со спящим. А когда Тылл едва не ловит его в тумане, он с дьявольской усмешкой уходит в землю: земля — его дом, его плоть. Зло не может быть уничтожено, ибо оно есть мера добра — это положение некоторые исследователи считают особенностью эстонской мифологии[1]. Для нас же здесь гораздо важнее проявление особой пластичности мировосприятия эстонца, которое рассматривает явление не столько в его крайних проявлениях (добро — зло, черное — белое, свое — чужое и т. п.), сколько во взаимопереходности крайностей, их относительности[2]. Это тот «срединный путь» диалектики, о котором говорили еще древние китайцы и который, заметим, нетипичен для русского мировосприятия с его подчеркнутым «отсутствием середины» и раскачкой из крайности в крайность.

Если в «Большом Тылле» добро и зло были персонифицированы и все же противопоставлялись друг другу, то в «Аде» Раамата наряду с Дьяволом и Проповедником действует

---

[1] См. об этом: Эстонская мифология. Энциклопедический словарь. Изд. Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон. СПб., 1904, т. 41, с. 123.

[2] Сравните со стихами современных эстонских поэтов: «Нет ни дурных, ни хороших времен» (Артур Алликсаар), «Добро и зло в безразличный цвет сливает ветер, которого нет», «Нет ничего, что на вкус или вид от белого черное отделит» (Владимир Бээкман). Антология эстонской поэзии. Таллинн, «Ээсти Раамат», 1990, с. 242, 235.

огромное количество «нейтральных» или, точнее, пассивных персонажей, во внешний облик которых заложена двойственность как пульсация притягательных и отталкивающих черт. «Каждый самый положительный человек несет в себе какие-то отрицательные черты. Они сразу, может быть, не видны, но при внимательном наблюдении постепенно проявляются»,— поясняет свою позицию Рейн Раамат. Эта двойственность сохраняется даже в финальном кадре «Ада», где уцелевшие после апокалипсиса детишки подставляют рты под струи молока, бьющие из грудей женщины-истукана. «Это намеренная двойственность,— говорит Рейн,— потому что дети, выйдя за пределы ада, несут на себе его отпечаток».

«Срединность» мировосприятия видна и в том, как эстонец семантизирует для себя пространство значений — жизни, политики, фильма. Он всегда дает спектр разнообразных, равновероятных позиций. Вот, например, Янно Пылдма, снимавший фильм «Отель Е» (и сам поставивший в качестве режиссера две картины — «Братья и сестры» и «Жизь Отто»), не согласен с моими прямолинейными вопросами по фильму Пярна: «Можно думать, что в фильме представлены две Европы. Вернее сказать, что это один человек, две его стороны. Или два образа жизни». С такой же осмотрительностью он соотносит главного персонажа фильма — «чернушного» человека, который начинает переходить из «черного» мира в цветной,— с двумя легендами, открывающими фильм: «Нельзя сказать, что он стал предателем или спасителем. В нем проявляются оба мотива».

Действительно, Прийт Пярн закладывает эту вариативность в сюжет, драматургию, визуальный образ, звук и так далее. Например, «Завтрак на траве» состоит из пяти эпизодов, первые четыре из которых сюжетно не связаны между собой. Каждый из них посвящен отдельному персонажу, именем которого и назван («Анна», «Георг», «Берта», «Эдуард»). Анна пытается достать яблоко. Георг ищет фрак. Берта с рождением ребенка теряет свое лицо. Эдуард приезжает в некий город, чтобы у «высокого лица» получить подпись на бумаге. И тем не менее общие детали и звуковые акценты создают ощущение, что все четыре истории происходят в одно и то же время и обладают единым пространством, разные части которого показаны на экране. Наконец, в пятом эпизоде («Завтрак на траве») персонажи встречаются, обнаруживается связь между предыдущими эпизодами: каждый готовил праздник этой встречи — импрессионистически яркое мимолетное мгновение завтрака на траве.

Возможно, повышенная подвижность режиссерского сознания, его пластичность способствовали появлению в эстонской анимации фильмов с персонажами-трансформерами («Заколдованный остров») и с разномасштабными персонажами, изменяющими свои размеры по ходу фильма («Делa-делишки» Харди Волмера). Например, череп лисицы, которая вертится под ногами персонажей, оказывается в других кадрах таких размеров, что сквозь его глазницу свободно проезжает гусеничный трактор с волокушей, на которой уместились все персонажи. «Стоит изменить точку зрения — и микрокосм обращается в макрокосм. Мировые явления относительны. Мы ничего не придумывали — все это было в старинной эстонской сказке»,— говорит Харди Волмер.

●

Эстонские режиссеры очень любят слово — «система». Вот Рейн Раамат называет проблемы, которые в первую очередь волнуют эстонских художников: «Человек и общество, личность и власть, человек в системе. Это модели, с которыми работают все режиссеры и не могут пока выбраться из них. Это — наша сильная сторона и в то же время слабость. Но если мы двинемся дальше, то непременно придем к поиску новых ценностей в глубинах человека». А вот Прийт Пярн говорит о структуре «Отеля Е» с точки зрения функций главного персонажа: «Встает — уходит — предал систему; приходит — передает бокал — помогает — и система срабатывает. Затем начинается длинная история, где повторяется мотив несрабатывания: не хватает одного персонажа — того, кто мог бы взять и передать. И поэтому бьется ваза, падает книга. Когда книга падает первый раз, это сопровождается звоном разбитого бокала. Там не хватает одного персонажа. Он или приходит не вовремя, или оказывается не в том месте, но когда он все-таки входит, он как бы становится звеном, которого не хватает. В то же время это начало конца системы. Человека принимают, но лишь когда он выполняет правила этого мира. Его пустили почти за стол, но с черной чашкой. И может быть, он понял, что никогда не станет таким же, как они». Пярн как бы все время вскрывает «систему», пытается выяснить, что будет, если система приоткроется, станет более разомкнутой. Однако по Пярну система — это неизменная структура. Любые изменения приводят ее к гибели. Не поэтому ли выбрано такое «неживое»,

техническое слово, свидетельствующее о превращении человека — как винтика системы — в механизм?

«Для меня очень важно, чтобы система была открытой,— отвечает на мой вопрос о принципах работы с куклой Янно Пылдма.— В любом виде искусства предпочтительно отсутствие жестких рамок, и я ищу такую систему, в которой на куклу не накладывается никаких ограничений». Вполне вероятно, что такой поиск идет как бы поверх известных видов искусства, синтезируя их в нечто иное, расширяя их пределы. Не потому ли искусство анимации, опираясь на технологические достижения компьютерной техники, приходит сегодня к пониманию персонажа не как куклы, живого актера, рисованного образа, но к более широкому представлению о персонаже, свойства которого могут сравниться со свойствами сознания на высших ступенях эволюции.

В Эстонии нет компьютерной анимации, но для образной природы анимационного кино характерно размывание технологической определенности. Может ли, например, трехмерное пространство кукольного фильма предстать графическим листом?

— Я попытался в «Братьях и сестрах» добиться одновременно иллюзии и глубинного пространства, и графического изображения. Я хотел попробовать, возможно ли создать *графическое пространство.* Для этого в качестве пленки использован звуковой негатив — это сверхконтрастная черно-белая пленка. Позитив снятого фильма был тонирован,— рассказывает Янно Пылдма.

В другом своем фильме «Жизнь Отто» Янно Пылдма обращается к съемке актера, пиксилляции и кукольной анимации, воспроизводя мир детской игры, детских игрушек. При этом он не использует диснеевские принципы инерционного движения персонажа, поскольку в данном случае их ограниченность очевидна. «Дети очень любят диснеевские фильмы, но когда они играют, их игрушки не живут диснеевской логикой. У Диснея нет ничего лишнего. А у детей — все возможно. Детский мир — это открытый мир»,— говорит Янно Пылдма.

Эстонская анимация отчетливо тяготеет к превращению в «открытую систему», в систему без жестких рамок, без видовых жестких разграничений, без технологической «чистоты» образов в пределах одного фильма (как мы это видим в московской анимации, где рисованное и кукольное кино составляет каждое свою замкнутую «систему», не допускающую инородных включений). Возможно, именно поэтому эстонский анимационный фильм развивается, расширяя рамки анимации как вида искусства (напомним, к примеру, что фильм Рао Хейдметса «Театр папы Карло» участвовал в конкурсе короткометражных фильмов на фестивале в Канне, являясь свободным соединением игры манекенов в человеческий рост, плоских картонных вырезок и живых актеров).

●

Исторически Эстония — сельская страна, для которой было типично не село, а хутор, мыза, фольварк — то есть отдельно стоящая усадьба как некое особое, отграниченное пространство индивидуальной жизни, ни с кем не пересекающейся, никому не подсудной (сравните с русским селом и общиной как социальным укладом и принципом бытия — «всем миром»). Эстонец сам себе планета, здесь в порядке вещей быть отдельным, отделенным (в России же, чтобы выделиться из толщи народной, надобно быть гигантом, «гением», и потому обычны здесь «силовые» эпитеты — «великий», «могучий»). Эстонская анимация, с русской точки зрения,— сплошь «авторское кино», а с точки зрения самих эстонцев,— массовое явление.

Возможно, что тема «человек в системе» столь актуальна сейчас для эстонцев именно потому, что эстонец привык быть сам себе системой. Эстонец — в сравнении с русским — видится гораздо менее зависимым от социума, его норм, законов, обычаев, установлений (не случайно и сейчас в Эстонии едва ли не самый высокий процент разводов — то есть процент свободных перемещений мужчин и женщин). Возможно, именно из-за ослабленности связей «индивидуум — социум» в эстонской анимации столь постоянен мотив *игры* в общество, игры с законами социума. Такие игровые модели строит Пярн в «Завтраке на траве» и в «Отеле Е», Рихо Унт в «Доме культуры», Харди Волмер в «Делах-делишках» и в «Джек-поте», Мати Кютт в «Кильке, копченной на солнце», Рао Хейдметс в «Театре папы Карло» и в «Положение обязывает».

С другой стороны, становится понятен и исток сюжетов, где действует единственный персонаж — «персонаж-общество», «персонаж-планета» («Стрелок», «Поле», «Взлет», «Петля»), заменяющий собою социум.

До сих пор эстонец сохраняет ощутимую неприязнь к городу (как аналогу «социального улья») и тяготение к сельской идиллии, природной жизни. Городская цивилизация бесчеловечна и уродлива («Город» Р. Раамата), так называемый прогресс грозит человеку превращением в марионетку-потре-

бителя («Сон технократа» А. Пайстика), в социального кретина, способного лишь нажимать рычаги игрального автомата («Джекпот») или дистанционного пульта управления («Начинается жизнь новая» Х. Волмера). Лишь птица как воплощение природного начала способна вдохнуть живой цвет в серые городские клетки («Жар-птица» Р. Раамата). Лишь жизнь на лоне природы оборачивается в конечном итоге чудесной и гармоничной идиллией («Бык» В. Усберга, «Деладелишки» Х. Волмера) и даже обретает эпические тона («Поле», «Большой Тылл»). Красота городской жизни призрачна и эфемерна (сюжет «Георг» в «Завтраке на траве», судьба обитателей отеля «Европа» в фильмах Пярна). Мечта эстонца — жить в своем, отдельном доме, на своей земле. Таким отдельным домом эстонец мыслит и свою страну в окружении других стран и народов.

●

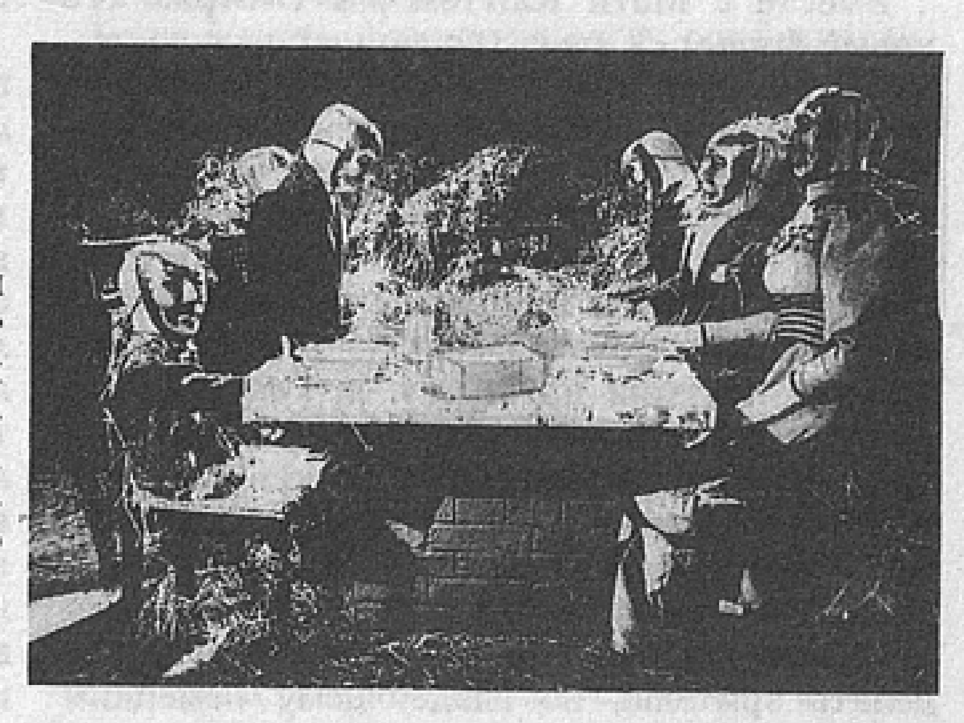
Большие нации ощущают себя так, словно они существуют в мировом вакууме. Малые нации крайне внимательны к особенностям инонационального, их окружающего. Этот реально существующий многонациональный космос вмещается и маркируется особым образом в эстонском анимационном кино. В пародийном, построенном на трюках фильме П. Пярна «Небылицы» (1984) действуют негритянка, западный ковбой, полицейский, а также, среди прочих,— «двое в телогрейках», что является для иностранца яркой приметой российской жизни.

Вариативность темпераментов отчетливо заложена в другой фильм Пярна — «Треугольник» и является основанием чувственного взаимопритяжения персонажей в этой картине — Юлии, Виктора и Эдуарда. «Темперамент Виктора — северный, спокойный. Юлия объединяет в себе различные темпераменты: она и холодная и горячая,— говорит Пярн.— Даже визуально я пробовал рисовать так, что она все время меняется: лицо, фигура, иногда она очень тоненькая, иногда массивная. Изменчивость является ее свойством. Эдуард же несет в себе явно южный темперамент, за ним чувствуется некое географическое пространство, из которого он появляется. Один немецкий писатель сказал после просмотра «Треугольника», что он понял все, кроме того, почему этот итальянец вышел из-под плиты. Для него это был безусловный итальянец. Наши зрители думают, что это грузин».

Любопытную загадку преподносят зрителю заключительные титры фильма «Отель Е», где, как в игровом фильме, напротив имени



«Театр папы Карло», режиссер Рао Хейдметс



«Положение обязывает» режиссер Рао Хейдметс



«Лабиринт», режиссер Мати Кютт

каждого из персонажей указано имя актера. Оказывается, для эпизодов «цветного мира» делался так называемый эклер: специально приглашенные актеры разыгрывали перед видеокамерой все необходимые сцены. Затем видеоматериал переснимался на кинопленку, с которой делались компоновки в виде контурных рисунков. Но гораздо большей определенностью национальных характеров (или, скорее, типажей) обладает фильм «Завтрак на траве». Его в этом смысле можно назвать эстоноцентристским фильмом. Так что если, скажем, здесь появляется грузин, то он действительно иной. Это более южный темперамент. Он вне системы и привносит в нее что-то постороннее.

●

Вместе с Мати Кюттом мы смотрим его новый фильм «Килька, копченная на солнце». Это анимационная опера. Арии звучат на немецком языке. Основное действие происходит под водой, на дне водоема, где живет главный персонаж — рыбак, собранный из кусков прессованной фанеры, скрепленной петлями, винтами и болтами. Он ловит рыбу, выбрасывая крючок наверх — в пески выжженной пустыни на берегу, и, конечно, ему попадается золотая рыбка, исполняющая четыре желания: портфель министра, машина, жена и железный пенис. Но время неумолимо, и фанера расклеивается от воды.

По моей просьбе Мати переводит мне содержание арий, и я спрашиваю его, что делать зрителю, не владеющему немецким языком. «Можно воспринимать все это пение как конкретную музыку. Ведь сюжет достаточно известен»,— отвечает невозмутимо Мати, намечая тем самым предельно широкий диапазон восприятия звуковых образов своего фильма. Этот диапазон обеспечивает высокую степень эксцентричности образа, его двойственной противоречивости: ария звучит, но не может быть понята, не может быть просто и однозначно «прочитана». Столь же эксцентричен и сам Мати, после упругого и хлесткого «Лабиринта», рисованного на пленке, поставивший получасовую монотонную «Кильку...» с ее статичными «облизанными» персонажами и бесконечными ариями. Как понять, что два эти столь различных фильма сделал один автор? Как свести к единому символу разнообразие эстонских фильмов? Как объяснить весь этот сюрреализм, кинетизм, непрерывно идущий эксперимент, все эти бритвы на языке, черепа со сквозными дырами, итальянцев-грузин и русских женщин с иностранными именами, это разыгрывание фильма наподобие хорошо изученного шахматного этюда — и в то же время установку на невыразимость словами образного смысла?

В России художник — «учитель жизни» — неизбежно обретает статус общественного деятеля. Русский философ — прежде всего культуртрегер, устроитель внутреннего космоса ближних своих. Специфика эстонского национального космоса с его обостренным ощущением внутренней свободы отдельной личности и мира как «открытой системы» подводит к восприятию искусства в его эстетически чистом виде. Отсюда остается всего лишь один шаг до превращения самой жизни в область сугубо эстетического (сравните декорационное тяготение к превращению эстонского загородного пейзажа в парковый ландшафт с аккуратно подстриженными зелеными газонами вдоль автомобильных дорог, живописными купами деревьев).

Предложенный опыт эстонской ментальности, разумеется, субъективен и неполон по материалу — как любой человеческий опыт. Возможно, он покажется спорным и противоречивым. Именно в этом случае автор будет считать свою задачу хотя бы в какой-то мере выполненной.

Латышская анимация как «заповедная зона»

Чем замечательна периферия? Оказываешься там — и обнаруживаешь то, что давно утрачено, предано забвению, разрушено в центре. Это справедливо и для эстетики: здесь часто периферийные феномены оказываются той копилкой-сокровищницей, к которой рано или поздно неизбежно вновь обращаются в поисках внутреннего обновления художники, идущие по «магистральному пути». В данной статье латышская анимация и будет рассмотрена как такая периферийная зона или своеобразный заповедник, где сохраняются и разрабатываются созвучные национальному мироощущению художественные феномены, которые вне «заповедной зоны» давно утратили свой исходный смысл и воспринимаются как брак, непрофессионализм и т. п.

●

Долгое время мультипликация Латвии воспринималась со стороны как «кино одного режиссера»: она начиналась и кончалась Арнольдом Буровсом. Буровс — ключевая и,

можно сказать, сквозная фигура латышской кукольной анимации. Свой первый фильм он поставил в 1966 году, а последний на сегодняшний день — в 1990-м. Он был зачинателем латышской анимации, ее «крестным отцом», и на протяжении десятилетий с завидной регулярностью выпускал по одному-два фильма в год. На его счету около сорока картин, более десяти из них награждены призами и дипломами на всесоюзных кинофестивалях. Трудно сказать, почему так долго у Буровса не появлялось учеников и последователей — до последнего времени он оставался в одиночестве в своем кукольном мире. И пока он воспринимался как единственный представитель латышской анимации, было трудно выяснить, в какой степени эстетика его фильмов определялась его личными, индивидуальными склонностями художника и в какой мере она выражала общие доминанты латышского национального космоса.

Ситуация изменилась в конце 1980-х, когда Розе Стиебра — режиссер рисованных фильмов, работающая на Рижском телевидении, ставит картины «На порог мой села сказка» (1987) и «Считалки в картинках» (1988). Розе Стиебра тоже становится известной за пределами Латвии — она, поставившая более двадцати картин и начинавшая почти одновременно с Буровсом — в 1967 году. С начала 70-х в мультипликацию приходит и Ансис Берзиньш, работавший на Рижском ТВ вместе со Стиеброй и снявший 16 фильмов. Его последние, достаточно известные картины — три части «Фантодромов» (1984—1986), «Черепахи» (1987), «Талавский трубач» (1988), «Несс и Несси» (1991, полнометражный, совместно с Р. Стиеброй), «Облако» (1992). После «открытия» картин Стиебры и Берзиньша появилась возможность сравнения кукольного и рисованного кино Латвии и выявления тех общих доминант эстетики, которые специфичны именно для латышской анимации. Что же здесь в первую очередь бросается в глаза?

●

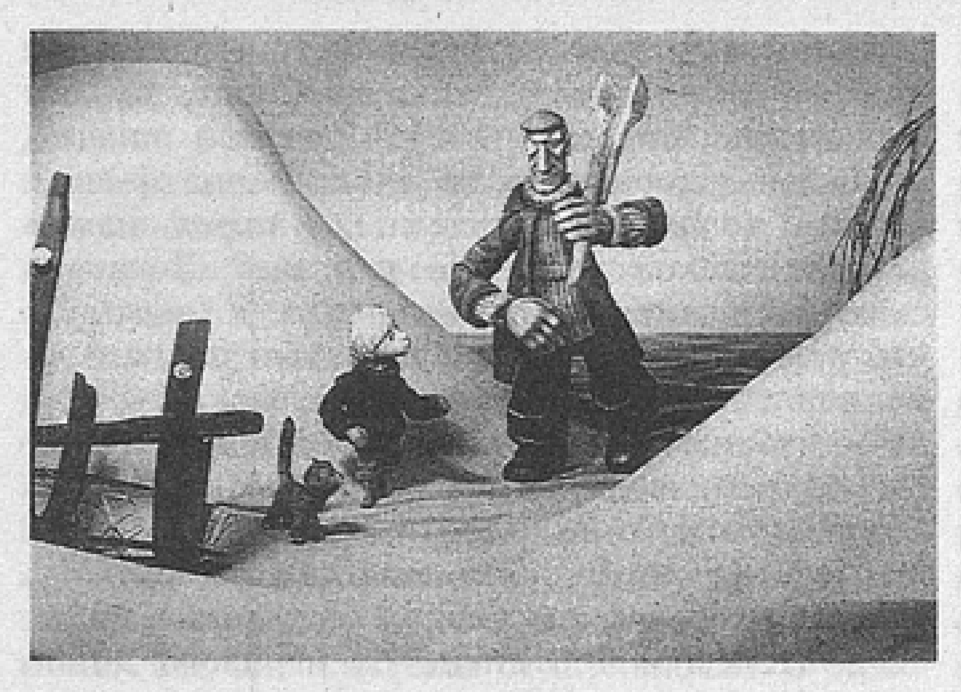
Пожалуй, самая характерная черта персонажей кукольных фильмов Буровса — их безынерционность: в любом движении или жесте отсутствует этап его подготовки (то, что С. Эйзенштейн называет «отказным движением»[1]). Вообще говоря, из свойства безынерционности следует, что персонаж не имеет веса (или, наоборот, имеет бесконечно большой вес). Так или иначе, но безынерционность не свойственна физическим телам. Следовательно, перед нами не физическое тело. Но что же? Логические рассуждения привели нас к выводу, что в эстетике Буровса кукольный персонаж не является заменителем человеческого тела — этаким миниатюрным актером, присваивающим себе, как мы это обычно видим в кукольном кино, свойства реального существа. Кукла Буровса тем самым как бы запускает механизм растождествления себя со зрителем — в отличие от игрового кино и классических законов диснеевской анимации, которые, наоборот, всячески подчеркивают весомость и инерционные свойства рисованных объектов.

Если искать аналогии этой особенности эстетики Буровса в додиснеевской мультипликации, то можно привести, пожалуй, лишь один пример — шведский рисованный фильм «Капитан Грогг среди других странных созданий» (1920, режиссер Виктор Бергдахл). Однако если в «Капитане Грогге...» эта безынерционность обостряется достаточно быстрым темпом действия, то у Буровса она, наоборот, скрадывается подчеркнутой замедленностью повествования. Временами даже кажется, что куклы Буровса помещены в прозрачную вязкую среду, резко тормозящую скорость моторных реакций. Любопытно, что такая же вязкость темпа действия наблюдается даже в требующих динамики эпизодах ранних фильмов В. Старевича (напомним о его прибалтийском происхождении). Таковы, например, сцены погони и драки художника Усачино и г-на Жукова в фильме «Месть кинематографического оператора» (1912). Возможно, в подобной замедленности выражает себя нордический темперамент?

Конечная цель любого движения и действия на экране — вызвать эмоциональный отклик зрителя. Тогда безынерционные движения, лишающие зрителя возможности психологически подготовиться к смене эмоциональной окраски происходящего, предполагают *мгновенное* же переключение эмоциональных регистров. Как мы знаем, это практически невозможно.

Может быть, перед нами куклы, имитирующие механические автоматы? Такое предположение многое бы объяснило. Известно, что в немецких магазинчиках Риги начала века стояли куклы-автоматы. Насколько эта традиция близка А. Буровсу?

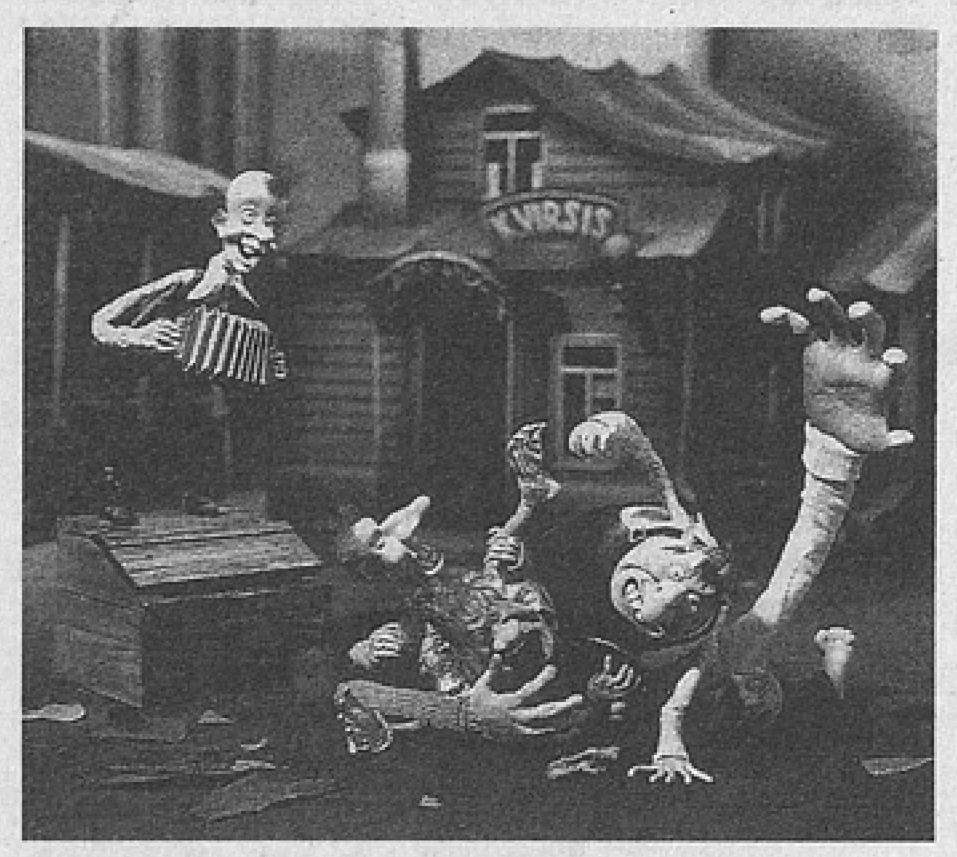
[1] См.: Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 4. М., 1966, с. 81.



«Соколик»,
режиссер Арнольд Буровс



«Бимини»,
режиссер Арнольд Буровс



«Игра с жизнью»,
режиссер Арнольд Буровс

«На улице Авоту, когда я был мальчиком,— рассказывает режиссер,— была такая кукла в магазине обуви, которая чистила ботинок. Мне было шесть-семь лет, и я специально бегал посмотреть на эту куклу, когда у меня была свободная минутка,— магазин находился недалеко от нашего дома. Как-то зимой — было градусов двадцать — я так увлекся, что высунул язык, и он тут же примерз к металлическому поручню перед витриной. Я оторвал его с трудом, текла кровь... Не скажу, что таких кукол-автоматов было много в Риге. Механические куклы в витринах считались элементом немецкой культуры. Пожалуй, подобные автоматы более характерны для немцев, чехов, датчан». Можно полагать, что эти детские впечатления Буровса так или иначе сыграли свою роль и привели — в числе прочих составляющих — к частичной «автоматичности» его кукол.

Другая черта фильмов Буровса — использование так называемых табуированных приемов, которые нарушают механизм отождествления зрителя с фильмом, например, неподвижный взгляд персонажа с экрана в зал[2]. Подобный взгляд Буровс неоднократно помещает в финал своих фильмов («Соколик», «Бимини»), придавая ему тем самым особую семантическую нагрузку. Растождествление куклы и зрителя становится итогом фильма — вне зависимости от смысла рассказанного сюжета.

Куклы Буровса не говорят. Это, собственно, silent pictures — отсыл ко времени немого кино. Не случайно Буровс снимает целую трилогию («Мечта», «Последний лист», «Принцесса и пума»), сделав ее главным персонажем Чарли Чаплина и частично используя стилистику немого кино. Режиссер так объясняет свое тяготение к фильмам без текста: «Я интроверт. Диалоги я не люблю. И если все же я включаю текст в картину, то с помощью диктора. У куклы не может быть красивого синхрона. Движение губ куклы — всегда как пародия: «тяв-тяв-тяв». Поэтому я спасаюсь от диалога, и если нужно все же говорить, то поворачиваю персонаж спиной».

Чем же компенсирует режиссер это безмолвие? «Движение — это разговор. Пластика — это разговор. Музыка — это разговор»,— формулирует Буровс. Вернемся к движению в его фильмах. Как известно, Буровс в свое время был одним из лучших

---

[2] Подробнее см., например: Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Рига, 1991, с. 200—201.

художников — оформителей витрин. Эта «эстетика витрины» легко угадывается и в его фильмах: все поле экрана ярко высвечено, легко обозримо; персонажи, словно в театре, ориентированы на зрительный зал, куклы как бы намеренно придвинуты к зрителю, на первый или средний план. Но, пожалуй, самая сильная черта «эстетики витрины» — поразительное тяготение к статике. Если, скажем, в диснеевской эстетике эмоционально-смысловую нагрузку берет на себя движение, динамика персонажа[3], то кукла Буровса, наоборот, стремится не создать напряженность, но снять ее, максимально разрядить и в конечном итоге застыть, у(с)покоиться в статике.

Очень яркий и, пожалуй, просто незабываемый пример — это финал «Соколика». Соколик — персонаж одноименного рассказа Вилиса Лациса, мальчишка, сын рыбака. Однажды рыбак ушел в море и не вернулся. Вот, собственно, и весь сюжет. В финале фильма Соколик стоит и неподвижно смотрит с экрана в зал. Предполагается, что он стоит на берегу и вглядывается в морской горизонт, ожидая отца. Этот статичный план все длится и длится. За спиной Соколика возникают столь же неподвижные, монолитные, как бы рубленные из дерева фигуры других рыбаков. Они нависают над фигуркой мальчика. И поэтому, когда Соколик неожиданно (как всегда у Буровса без подготовки) поворачивает голову и смотрит вверх, на рыбаков, то это нарушение долгого статичного плана, уже превратившегося в восприятии в *витрину*, воспринимается как некий шок и помнится долгие годы.

Вот как описывает свое видение фильма сам Буровс: «У Лациса было так: папа утонул, какие-то женщины зашли, плачут. А я должен был придать этому ребенку *силы* — и рыбаки стоят мужественно за его спиной и дают *силу*». Из этого описания ясно видно, что для Буровса именно статика, а не динамика рождает силу и концентрирует эмоцию.

«Соколик» был снят в 1978 году. Но точно так же и в своем последнем на сегодняшний день фильме — «Игра с жизнью» (1990) — Буровс вводит статику в сцену яростной потасовки, разрезая ее стоп-кадрами и как бы вводя паузы. «Пауза — это язык, язык эмоции»,— говорит режиссер. Можно сказать, что именно статике как паузе действия, во время которой, по мысли режиссера, и происходит накопление эмоциональной напряженности, Буровс отдает предпочтение в важнейших сценах своих фильмов.

Тем, кто побывал в съемочном павильоне у Буровса, надолго запомнятся простор и глубина этого пространства, отраженные в виде бесконечной глубинной перспективы едва ли не в каждом фильме режиссера. Парадокс: «витринные» композиции Буровса вместо плоского «ящика» имеют задник в виде бесконечной «трубы», уходящей к горизонту. При ближайшем рассмотрении «витрина» оказывается пространственной безмерностью. Такая оппозиционная сцепка типична для Буровса — именно на парадоксальных контрастах он и строит свою образность. Здесь лежит возможное объяснение комплексного использования режиссером эстетики статичной витринной куклы, механического безынерционного автомата и традиционной пластики мультипликационной куклы. Хотя об этой последней составляющей мы практически не упоминали как о наименее интересной и представляющей транскультурные влияния, общие для всего кукольного кино в целом.

Точно так же — по принципу контраста — наряду с длительным неподвижным взглядом куклы в зрительный зал Буровс использует персонажей, лишенных глаз. Пожалуй, в своей наиболее глубокой картине «Бимини», поставленной по одноименному произведению Генриха Гейне, режиссер среди прочих персонажей вводит слепого юношу и незрячего ангела с песочными часами. На вопрос о том, чем привлекли его эти образы, Буровс ответил так: «Закрытые глаза — там есть мысль, там идет жизнь. А открытые глаза — это мельче, это взгляд на *этот* предмет. Я так чувствую... Этот образ для меня более глубокий». Буровс интровертирует не только взгляд персонажей, как бы обращая его внутрь, но и ключевой образ фильма — сам остров Бимини, остров вечного бессмертия и блаженства, на поиски которого отправляются отважные странники. Этот остров вообще не появится в фильме, как бы став невидимкой,— не его ли по-прежнему стремятся прозреть широко раскрытыми глазами неподвижно застывшие, как бы обратившиеся в статуи участники плавания на Бимини в финальном кадре картины?

В предельно высвеченном, витринном мире кукол Буровса, оказывается, могут обитать образы-невидимки, образы-фантомы,

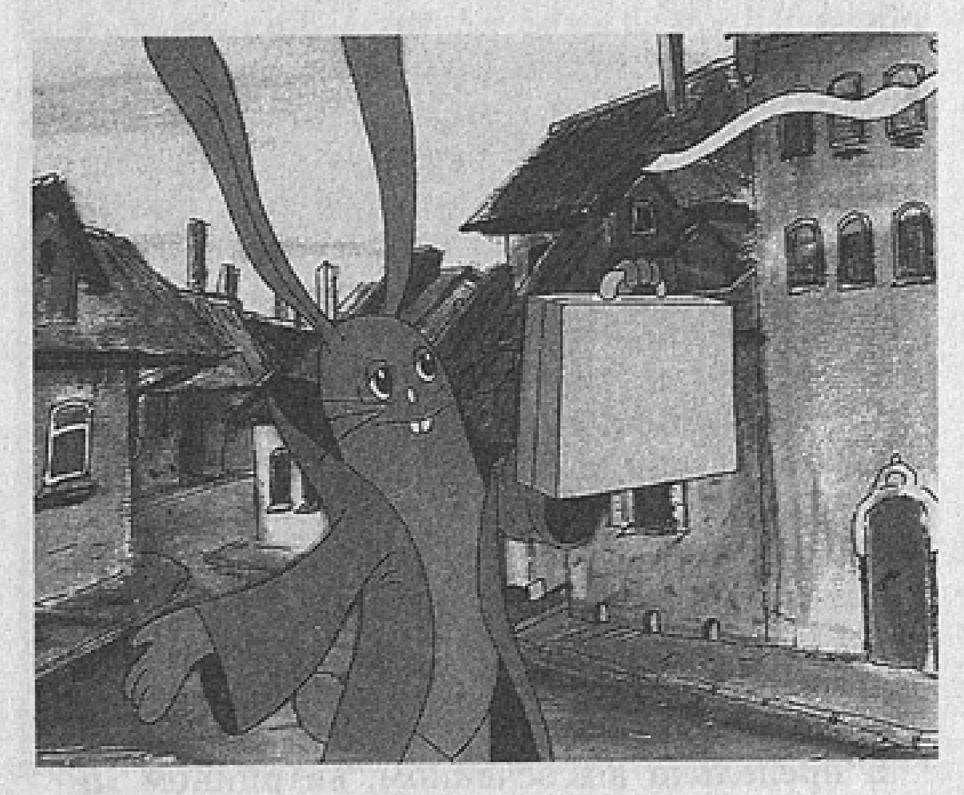
[3] И даже статика у Диснея — это особый прием, использующий инерционность восприятия и доводящий до апогея переживаемую в данный момент эмоцию, что и фиксируется самим названием соответствующего приема: «moving hold» (буквально: «движущаяся задержка»).



«Ай, милая сестрица!»,
режиссер Розе Стиебра



«На порог мой села сказка»,
режиссер Розе Стиебра



«Считалки в картинках»,
режиссер Розе Стиебра

различимые лишь с закрытыми глазами — то есть внутренним зрением. И ощущение присутствия этих образов является, пожалуй, высшим достижением режиссера, работающего с косной физической материей кукол, которых, как ни крути, не удается вынуть из реального трехмерного пространства. Совершенно иначе обстоит дело в рисованном латышском фильме, эстетика которого, при всех своих отличиях от кукольного кино, поразительным образом повторяет главные черты поэтики Арнольда Буровса.

●

В 1984 году Розе Стиебра ставит фильм «Ай, милая сестрица!», где воспроизводит некоторые магические обряды и народные обычаи латышей. Это как бы отдельные картинки из жизни архаической семьи, состоящей из нескольких мужчин-«братьев» и одной молодой женщины-«сестрицы». Эта полиандрия, по-видимому, и означает, что действие фильма разворачивается во времена глубокого язычества.

Повествования как связи различных событий в фильме нет. Куда-то скачут всадники-мужчины. Женская рука, перед тем как задвинуть круглый каравай хлеба в печь, наносит на него равноконечный крест. Рука с кувшином наливает в плошку, стоящую среди травы, молоко. К плошке подползает змея. Ствол священного дуба охватывается широкими поясами с магической вышивкой. Такие же пояса самопеленают зависшее в воздухе тело новорожденного. И так далее. Изображение здесь бесконтурное, однако очертания фигур постоянно колеблются, изменяясь,— как бы дышат. Это не диснеевское растяжение-сжатие, создающее ощущение упругости реального тела, постоянства его объема. Достигаемый здесь эффект прямо противоположен: персонажи и предметы как бы обдуваются невидимым ветерком, который плавно колеблет их, словно листья дерева. Возникает ощущение воздушной легкости, эфемерности образов.

Это ощущение почти невесомости персонажей усиливается еще и тем, что Р. Стиебра, как и Буровс, не использует принцип отказного движения. Ее персонажи тяготеют к имматериальности: это словно некие облачка духа, принявшие форму земных существ и с трудом имитирующие человеческую походку, жест, бег, прыжок. Кажется, еще мгновение — и невесомое облачко оторвется от плоскости земли (которая сама-то есть сплошная условность) и воспарит в небо.

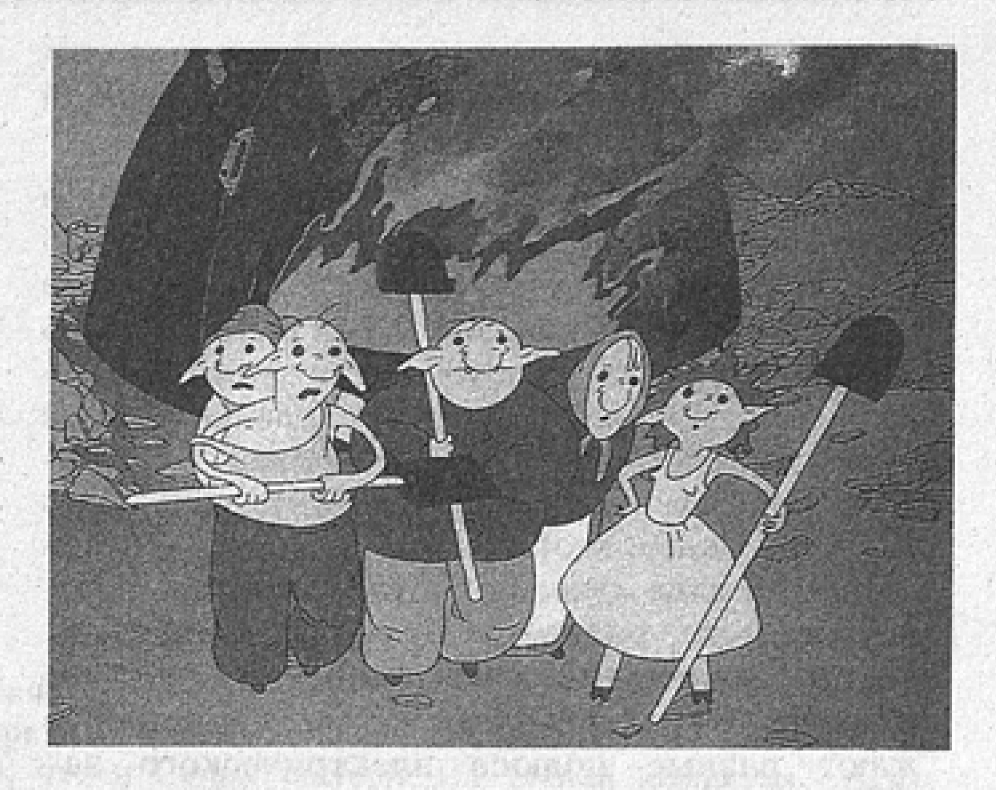
Обычно такие эффекты отсутствия физи-

ческих свойств тела персонажей возникают в работах начинающих, непрофессиональных аниматоров, умения которых пока просто недостаточно для того, чтобы придать своему персонажу вес, показать инерционный характер движения, амортизацию тела — то есть его присутствие в земном поле тяготения. Р. Стиебра систематически использует архаические схемы движения персонажей как бы при выключенном поле тяготения. Очень часто эти движения еще и замедленны. Более того: персонажи Стиебры, как и куклы Буровса, почти не мимируют. Такие самоограничения оказываются системой и, очевидно, отражают определенные особенности национального мироощущения.

Вот что об этом говорил А. Буровс: «У латышей нет внешней темпераментности — в танцах, в поведении, как, например, у грузин. Наши танцы тихие, плавные, как бы замедленные. Может быть, это отражение национального менталитета». Фильм «Ай, милая сестрица!» с его парящими, невесомыми персонажами развивается под медленные мелодичные напевы латышских народных песен, а описанный выше характер одушевления превращает и само изображение в подобие мягкой, льющейся мелодии.

Как и Буровс, Р. Стиебра практически не использует диалоги. И теперь, кажется, становится понятным, почему это происходит: наделение персонажа речью, то есть связывание с ним акустической среды звучащего слова превращает его в физический объект, сообщая ему свойства реального феномена. Отсутствие синхронов в фонограмме, как и статуарные позы персонажей у Буровса и их взгляд с экрана в зал, преследует удивительную цель не просто растождествления персонажа со зрителем, но и забвения физической природы экранного образа.

В поддержку выдвинутому тезису приведем любопытное наблюдение: легче всего показать невесомость персонажа (откуда — один шаг до его имматериальности), просто подняв его в воздух, «взвесив» в пространстве. И если в кукольном кино практически реализовать это довольно сложно, то в рисованном не представляет никакого труда. Значит, следует ожидать появления таких «взвешенных» объектов в латышских фильмах. И их, действительно, более чем достаточно. Они с редкой закономерностью вновь и вновь вводятся в фильмы самых разных сюжетов. Это тело младенца и самодвижущиеся, парящие в воздухе национальные пояса в «Ай, милая сестрица!». В детском фильме «Считалки в картинках» ввысь,



«Сесерия. Облако», режиссер Ансис Берзиньш



«Собак лови» (сюжет из сериала «Аварийная бригада»)

в небо, неожиданно взмывают игрушки. В картине «На порог мой села сказка», также построенной как невесомая певучая мелодия; в одном из эпизодов девочка взлетает в воздух, превратившись в бабочку.

Особенно ярки в этом отношении фильмы А. Берзиньша, например, его «фильмы для мальчиков» — «Фантодромы», где он высокопрофессионально использует диснеевскую эстетику для создания детского приключенческого мультсериала и, казалось бы, отдаляется от описанных выше национальных особенностей латышского рисованного фильма. Сами сюжеты «Фантодромов», разворачивающиеся в открытом космосе или на планетах с ослабленной (относительно Земли) силой тяжести, построены так, что большую часть времени персонажи свободно парят в пространстве, лишенные веса.

Более того, все главные герои сериала лишены веса изначально, в силу своей особой природы.

Робот Индрикис XIII — сверхмеханизм в виде очаровательного котенка, способного в мгновение ока преодолевать космические пространства как сверхбыстрая ракета. Столь же удивительна «космическая кошка», отчасти похожая на медузу, плавающую в межпланетном вакууме. Пришелец из «черного ящика» — главное действующее лицо фильма «Соль», второй части сериала,— представлен в виде «взвешенного» в пространстве неуязвимого розового пузыря, двое таких же, но маленьких «пузыриков» из фильма «Огонь» — третьей части сериала — изображают разные полюса электрического заряда, и так далее.

В «Несс и Несси» главные персонажи — жители подводного мира, а все действие происходит в водной среде, «взвешивающей» тела. Даже в фильме «Черепахи», персонажи которого просто-таки притянуты к земле в силу своих природных свойств, А. Берзиньш вводит логически немотивированные кадры птицы, парящей, неподвижно раскинув крылья, высоко над ниткой автострады, на обочине которой происходит главное действие с участием черепах. Свой последний фильм А. Берзиньш назвал «Сесерия. Облако» (1992). Само название, иронически обыгрывает отношения бывшего СССР и Латвии как сюзерена и вассала, и здесь в контексте нашей темы замечательно уподобление латышского как национального — *облаку*. Облако текуче, медлительно, иллюзионно, невесомо и по своим свойствам часто сближается с «тонкой», духовной субстанцией. По сюжету фильма идиллическая латышская чета прилетает на воздушном шаре (опять образы парения, невесомой, тонкой душевной организации) на завод, коптящий небо черным дымом своих выбросов, и учит уму-разуму чумазых несмышленышей-поросяток, работающих на заводе. Поросятки легко опознаются по единственному доступному им выражению: «ёкэлэмэнэ». В конце фильма доблестная чета вновь загружается в воздушный шар и воспаряет, оттолкнувшись от заводской трубы, вверх, в воздушную стихию, подобно легчайшему облаку. Однако в сюжетном плане отношения «сюзерена» и «облака» изменены на противоположные: под облаком имеется в виду черная туча над заводом, угрожающая светлой жизни вокруг; а истинным сюзереном оказывается Латвия, способная рассеять это облако.

Итак, летучая анима латышей, проявляя свою природу, использует архаические и зачастую давно преданные забвению приемы, невольно возвращая латышскую анимацию к эстетике мультипликации ее младенческого, раннего периода. При этом оказываются почти полностью невостребованными достижения диснеевской эстетики, которую принято считать — и не без оснований — показателем определенной зрелости анимационного кино.

Можно полагать, что своеобразная ситуация, сложившаяся в области анимационного кино Латвии, возникла вследствие сознательной установки режиссеров на подчеркнутую доминанту национального. Перед нами тот случай, когда эстетическое содержание было отодвинуто на второй план. Фильм стал прежде всего функцией или образом национального менталитета. Он и оценивался, как правило, по этому признаку. Говорили: «Чтобы понять латышский характер, вовсе не обязательно ехать в Латвию — достаточно посмотреть фильмы Арнольда Буровса».

За два последних года ситуация начала меняться: появились молодые режиссеры, ориентированные уже не только на сугубо национальные приоритеты, но и на требования рынка с его коммерциализацией продукции, отношением к фильму как к товару. Но в этом случае фильм, не теряя своей национальной окраски, должен в определенной степени стать и «космополитом». Это нормальный процесс, вовсе не обязательно связанный с утратой национальной специфики или духовных ценностей и ориентиров. Хотя мастерами старой закалки — скажем, тем же Буровсом — он может восприниматься драматично как раз вследствие утраты изначальной чистоты национального стиля и возникновения нового стилистического «коктейля» из-за интеркультурных добавок и дополнений.

Именно по этому пути идут создатели нового комедийного кукольного сериала «Аварийная бригада» и молодые режиссеры рисованного кино, дебютировавшие в 1991 году одно-двухминутными сюжетами в сборниках «Молния» и «Крошки» студии «Даука».

Вне зависимости от оценки причин, породивших особую эстетику латышского анимационного фильма, последняя представляет большой интерес как совершенно автономная школа, дополняющая наши представления о том, каким может быть — и бывает — современное искусство анимации.

Ингмар Бергман

Картины

О «Вечере шутов» мне сказать особо нечего. Можно лишь констатировать, что фильм этот — сумятица, но сумятица хорошо продуманная. Сценарий я писал в маленькой гостиничке на площади Мусебаккетори, расположенной в том же здании, что и Седра театерн. Из тесной комнатки открывалась необозримая панорама города и воды. Вниз в театр вела потайная спиральная лестница. Вечерами из кабаре доносилась музыка. Ночью актеры со своими странными гостями пировали в гостиничном ресторане. Вот в такой обстановке меньше, чем за три недели, появился на свет «Вечер шутов». Помню, что демоны — демоны ретроспективной ревности — были обузданы и впряжены в телегу. Их вынудили заняться созидательной деятельностью. Я написал сценарий одним махом, ничего не изменяя и не добавляя.

Источником драмы послужил сон, а сон я воплотил в рассказ о Фросте и Альме. Растолковать его очень просто.

Несколькими годами раньше я был безумно влюблен. Под надуманным предлогом якобы профессионального интереса я уговорил мою возлюбленную рассказать о своих многогранных эротических переживаниях. Ретроспективная ревность вызывала у меня специфическое возбуждение, раздиравшее внутренности и терзавшее мой мужской орган. Ревность образовала нерасторжимый сплав с примитивнейшими ритуалами унижения. Получилась взрывчатая смесь, чуть было не разнесшая на куски своего изобретателя. Пользуясь музыкальной терминологией, я бы назвал эпизод с Фростом и Альмой главной темой, за которой в единых временны́х рамках следуют многочисленные вариации: разнообразные сочетания эротики и унижения.

«Вечер шутов» — фильм относительно искренний и бесстыдно личный. Альберт Юхансон, директор цирка, обожает Анне и свою бестолковую цирковую жизнь. И все же его тянет к мещанской обеспеченности покинутой им жены. Короче говоря, он — ходячая сумятица чувств. Тот факт, что эту роль исполняет Оке Грёнберг, для которого она и предназначалась, вовсе не означает влияния «Варьете» Дюпона с Эмилем Яннингсом[1]. Все гораздо проще. Тощий, как палка, режиссер, вознамерившийся создать автопортрет, естественно, выберет для этой цели толстого актера.

Оке Грёнберг был прежде всего комедийным актером, и его округлые формы заранее предрасполагали к добродушию. Роль Альберта высвободила в нем иные силы. Во время съемок он по большей части буйствовал и бесился, поскольку пребывал в опасной, незнакомой ему местности. А в минуты просветления пел народные песни, старые шлягеры, непристойные куплеты. Я его любил и ненавидел. Думаю, ко мне он испытывал сходные чувства.

Из напряжения возникло творение.

Если и есть в «Вечере шутов» следы влияния какого-нибудь кинопроизведения, то только не «Варьете» Дюпона. Действие «Варьете» разыгрывается в той же среде, но тематически эта картина представляет собой полную противоположность «Вечеру шутов». В «Варьете» Яннингс убивает любовника. Альберт переступает через ревность и унижение, ибо в нем живет неистребимая потребность любить людей.

Довольно долго мы снимали на натуре — и в дождь, и в вёдро. И постепенно образовался высший, терпкий симбиоз с циркачами и животными. То было со всех точек зрения безумное время. Короче: о «Вечере шутов» сказать мне особо нечего.

Закончив съемки, мы с Харриет Андерсон отправились отдыхать в Арильд. Материал я еще не смонтировал, но сделанным остался доволен. От избытка радости я, сидя в башенке пансионата, сочинил комедию, пока Харриет загорала внизу на пляже. История получила название «Урок любви».

Сразу же за «Уроком любви» я ставлю для «Сандревса» «Женские грезы». Я обещал Рюне Вальдекрантцу комедию, ибо «Вечер шутов» с треском провалился. На первый взгляд «Женские грезы» представляют собой просто еще две вариации на тему «Вечера шутов». Но к этому моменту мы с Харриет уже расстались. И оба страшно переживали. Поэтому фильм окрашен грустью. Правда, в нем есть интересная смычка двух перетекающих друг в друга сюжетных линий. Но подстреленные депрессией «Женские грезы» взлететь так и не сумели.

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1993, № 1—3.

[1] «Варьете» (1925) — фильм Эвальда Андре Дюпона.

«Вечер шутов» вызвал по меньшей мере смешанные чувства. Один уважаемый стокгольмский критик писал, что он «отказывается рассматривать в лупу содержимое последней блевотины господина Бергмана». Высказывание весьма характерно для той злобы, которая изливалась на меня с разных сторон. К сожалению, не могу утверждать, что остался к этому равнодушным.

В «Латерне Магике» я связываю неудачу «Змеиного яйца», главным образом, с тем, что город в фильме называется Берлин, а действие отнесено к 20-м годам. «Если бы я воссоздал Город моего сна, Город, которого нет и который тем не менее пронзительно реален со своим запахом и своим гулом, если бы я воссоздал *такой* Город, то, с одной стороны, обрел бы абсолютную свободу и чувствовал себя как дома, а с другой — и это важнее всего — сумел бы ввести зрителя в чужой, но тем не менее таинственно знакомый мир. Я же показал в «Змеином яйце» Берлин, который никто не узнал, даже я сам».

Теперь мне кажется, что причины неудачи лежат глубже. Можно спорить по поводу выбора времени и места, но трудно отрицать, что воссоздано и то и другое с большой тщательностью. Сценография, костюмы, состав исполнителей подобраны квалифицированными людьми. С чисто кинематографической точки зрения, в «Змеином яйце» есть превосходные детали, и развитие сюжета идет в хорошем темпе. Фильм ни на секунду не выказывает усталости, напротив, он дышит чрезмерной бодростью. Точно наглотался анаболиков.

Но его жизнеспособность поверхностна. Под ней кроется провал.

С самого начала, еще только обдумывая сюжет картины, я собирался осуществить свой давний замысел — рассказать о двух акробатах на трапеции, номер которых распадается из-за смерти третьего партнера. Оставшись в городе, находящемся на пороге войны, они все больше опускаются, и это происходит на фоне разрушения самого города. Мотив этот, лежащий в основе «Молчания» и «Ритуала», достаточно силен, чтобы его хватило и на третий фильм. Но первый неудачный выбор на стадии обдумывания сценария уводит меня с верного пути.

Начало ноября 1975 года. Летом я прочитал биографию Адольфа Гитлера, написанную Иоахимом Фестом. Там есть отрывок, который я цитирую в своем рабочем дневнике:

«Инфляция придала жизни чисто гротескные черты и разрушила у людей не только желание защищать существующий порядок, но и вообще ощущение устойчивости, приучив их жить в атмосфере невозможного. Это был крах целого мира с его понятиями, нормами и моралью. Последствия оказались необозримыми».

Таким образом, фильм должен развертываться среди теней, в действительности теней. Проклятая жизнь, ад, и в этом аду еще и холодно, потому что нечем топить, на дворе ноябрь 1923 года, деньги идут на вес, все перевернулось с ног на голову.

Персонажи:

АБЕЛЬ РУСЕНБЕРГ, 38 лет, бывший цирковой артист, который, сам не зная, как это произошло, убил своего брата.

ХАНС ВЕРГЕРУС, возраст тот же или, может, чуть старше, 45 лет. Ученый, проводящий сомнительные эксперименты. Сомнительные взгляды на людей и их поведение.

МАНУЭЛА БЕРГМАНН, 35 лет, проститутка на излете. Жестоко потрепана жизнью, но не сдается. Ее душа исполосована пятью сотнями различных недугов».

Отсутствие всяческих норм, проявившееся в налоговом деле, меня еще как следует не оглоушило. Зато строчки о германском крахе стимулировали мои творческие способности. Меня всегда привлекало трудноуправляемое равновесие между хаосом и порядком. Напряжение последних шекспировских драм кроется, помимо всего прочего, как раз в этом — в разломе между миром порядка, этических законов и социальных норм и тотальным хаосом. Непобедимым хаосом, внезапно взламывающим управляемую действительность и уничтожающим ее.

Но, сам того не подозревая, я уже ходил с неудачей в кармане. Дело в том, что я пытаюсь соединить тему двух артистов, попадающих в город, которому грозит беда; с темой Вергеруса, темой вуайеризма.

Она появилась еще в 1966 году. Я начал кое-что набрасывать, не имея понятия, что из этого выйдет:

Он начал изучать лица людей и их реакции при столкновении с искусственно вызванными переживаниями. Все начинается довольно невинно: он показывает снятые им самим фильмы. Однажды он заснял человека, совершающего самоубийство. Потом человека, которого он сам убивает. Демонстрирует женщину, подвергающуюся жестоким сексуальным провокациям. И наконец берет на себя роль творца: приводит из сумасшедшего дома человека с острой формой потери памяти или чем-нибудь в этом роде. Отводит ему отдельную комнату и помещает к нему женщину. Эти двое обустраиваются, возможно, между ними возникает любовь. Он отмечает это с ненавистью и ревностью, начинает вмешиваться в их жизнь, манипулирует их поведением, вызывает у них взаимную подозрительность и агрессивность. Мало-помалу он ломает их, доводит до взаимного уничтожения. И теперь у него нет выбора. Он решает изучать самого себя. Направив на себя объектив камеры, он принимает мучительно действующий яд и фиксирует свое постепенное угасание.

Здесь достаточно материала практически на целый фильм. Потом раз за разом я кружил вокруг да около: в «Любви без любовника», картине, которая так и не была поставлена, и в «Финне Конфунсефейе», замысел которого не воплотился даже в написанный сценарий.

Но беда «Змеиного яйца» в том, что мотив вуайеризма абсолютно несовместим с историей двух артистов. Эти темы сведены воедино моими представлениями о всемирной катастрофе и крушении всяческих идеологий. Сюда же добавился и крах моего собственного мира. 19 ноября пришло первое уведомление из Налогового управления, и в тот же день газеты запестрели молниеносно состряпанными заголовками. Рабочий дневник:

День и вечер. Испуг, страх, стыд. Унижение. Бешенство. Заранее осужден трибуналом, которого не интересует истинная причина. Если быть предельно честным, я воспринял сначала это дело чересчур легкомысленно. Слушался добрых советов, полагая, что советчики разбираются, конечно же, лучше меня — ведь они профессионалы. Все в полном порядке, моим делом образцово занимаются люди, для того и предназначенные.

Но не в этом, естественно, суть. Проблема в том, что я реагирую по-детски, неприлично — к радости моих обвинителей. Мне хочется с ними согласиться, хочется признать свою вину, хочется быть хорошим, хочется заплатить. Это опасное чувство, внезапно выныривающее из черных страхов детства. Я сделал что-то нехорошее. Я сам не понимаю, чего это я такого натворил, но чувствую себя виноватым. Мой рассудок пытается меня вразумить, но безрезультатно, чувство стыда не исчезает, единственное спасение — открытое осуждение. Слабый писк рассудка заглушается воем и слезами из прошлого — из того времени, когда не существовало апелляций, когда ты был приговорен заранее, независимо от степени твоей вины. И лишь одно приносило успокоение — наказание, раскаяние, даже тогда, когда каяться было не в чем, и, наконец, прощение, дарованная тебе свыше внезапная милость. После приведения приговора в исполнение голоса, прежде суровые и обвиняющие, вдруг смягчались, от ледяного молчания, окружавшего преступника, не оставалось и следа. И вот ты вновь принят в круг, ты понес наказание, ты очищен, прощен, ты больше не ведешь борьбу в одиночку, ты опять член братства.

Таково мое состояние, страх рвет когтями внутренности, словно у меня в животе бешеная кошка, щеки пылают от какой-то странной лихорадки, какой я не испытывал последние сорок лет, но о которой мне теперь напоминают с мучительной отчетливостью.

Медленно текут часы... Как сложится моя жизнь, смогу ли я продолжать работать? Вернется ли после подобного общественного бесчестья желание? Это реальность, хватит ли мне сил продолжать свои игры? Такие вот, стало быть, дела, так уже было когда-то, я помню, я вернулся в прошлое и так же беспомощен, как и в тот раз, так же бессилен, словно человек, брошенный в водоворот, неумолимо затягивающий тебя в бездну. Искушение сложить оружие, ускользнуть в темноту, в оцепенение, в истерику. Искушение сдаться. Мне пятьдесят семь и одновременно — всего семь.

Если бы я хоть был способен проникнуться настоящей ненавистью к этим хитрым и ловким бюрократам, причинившим мне такие страдания. Но, увы, и это невозможно. Пятидесятисемилетний лениво бросает — Господи, да это же их работа, а семилетнему и в голову не приходит поставить под сомнение авторитет и безошибочность служителей правосудия. Ошибаться может только семилетний. О чем он и говорит пятидесятисемилетнему, и пятидесятисемилетний верит ему, а не голосу рассудка, спокойному, деловитому голосу, уверяющему, что все это спектакль с ролями и репликами, короткая неприятная сцена во всеохватной общественной трагикомедии унижения. Никому нет до него никакого дела, никому ничего не угрожает, никто ничего не испытывает, разве что, может, легкое злорадство. Никто, кроме одного, с детства душевно травмированного шута в возрасте пятидесяти семи лет, которого трясет от унижения, стыда, страха и презрения к себе. Час за часом, день за днем.

Смех да и только.

Если успокоиться и подумать, то ведь это можно использовать для Абеля Русенберга. Он должен вообще-то испытывать те же чувства, и я способен об этом рассказать, ибо знаю, что ощущает обвиняемый, как ему страшно, как хочется поскорее подвергнуться наказанию, которое становится чуть ли не желанным. На какое-то мгновение меня охватывает эдакое залихватское веселье, оно бурлит и пенится, я мысленно смеюсь. Хороший признак, определенно, несмотря ни на что. Веселье в самой сердцевине страха. Неужели пятидесятисемилетний сумеет справиться с орущим, выискивающим свою вину ребенком, неужто это возможно? Черт, вот было бы здорово. Уже этот краткий миг воспринимается как утешение. А вдруг все-таки есть возможность остаться, не трогаться с места, перебороть первые побуждения, неловкость, унижение. Остаться, не пытаясь уползти в свою скорлупу, и, преисполнившись вполне объективной рассудительностью и злостью, взять да использовать случившееся для дела. Может, все-таки, несмотря ни на что, с этим можно что-то сделать?

Двумя днями позднее я констатирую: «Да, и вчера и сегодня я был способен писать, хотя больше благодаря силе воли, чем по вдохновению. Чувство такое, что один акт завершен».

На самом же деле инструмент уже выбит у меня из рук. Но я все-таки упорно продолжал свои игры, дорабатывая сценарий «Змеиного яйца», а тем временем адвокаты заседали и вели переговоры с Налоговым управлением, постепенно сводя на нет все проблемы. Воцарилось спокойствие, но спокойствие обманчивое.

26 января 1976 года за мною явилась налоговая полиция. Мы только что закончили монтаж и микширование «Лицом к лицу». Гуннель Линдблюм собиралась приступить к съемкам «Райской площади» в моей кинокомпании «Синематограф», и мы с ней и с Уллой Исаксон активно обсуждали сценарий и распределение ролей. Я начал репетировать «Пляску смерти» в Драматене. Сценарий «Змеиного яйца» был готов.

Но все уже идет вкривь и вкось. Творческий процесс застопорился. Я внушаю себе, будто в силах



Шуты и буржуа в «Вечере шутов»

использовать ситуацию еще не пригодную к использованию. Призываю на подмогу творческую энергию, словно это врач, медсестра и «скорая помощь» в одном лице.

И тут наступил крах, произошел взрыв. По воле случае я со своим немецким фильмом попал в Германию по приглашению Дино Де Лаурентиса, посчитавшего «Змеиное яйцо» соблазнительным проектом. Я сумел выбить крупный гонорар, поскольку мое имя, благодаря «Шепотам и крикам», «Сценам из супружеской жизни» и «Волшебной флейте», было на слуху.

Хотя я кое-как и функционировал, но из колеи был выбит, а это штука коварная. Яд случившегося служил мне одновременно и горючим, и двигателем. Я бился с собственными переживаниями, полагая, будто из этого напряжения черпаю силы.

Посетив врача, чтобы получить страховой полис перед началом съемок, я выяснил, что у меня ненормально высокое давление. Я уже давно ходил по Мюнхену с ощущением повышенной температуры, но объяснял свой внезапный румянец тем, что не привык к высоте 600 метров над уровнем моря. До сей поры я был типичным гипотоником.

Я начал принимать лекарства, понижающие сердечную активность, но они не помогли, я чувствовал, что от них становлюсь прямо-таки шизофреником.

Сегодня можно сказать, что моя реакция по всем параметрам была неадекватной. Я стремился как можно быстрее поставить фильм, дабы продемонстрировать миру, на что я способен. «Змеиное яйцо» влекло меня. Окружающие бодро уверяли, что сюжет отличный. Съемки вылились в громоздкое и тяжелое предприятие, но я непрерывно уговаривал себя, что делаю свой лучший фильм. Я был на взводе, взвинчен до предела — из-за прилива всех внутренних защитных сил.

Иллюзия, будто я сотворил шедевр, упорно не покидала меня и во время монтажа и перезаписи звука. Одновременно я вел переговоры с Резиденцтеатром о постановке «Игры снов» Стриндберга. Тоже величественное предприятие: в спектакле, нашпигованном немыслимыми ляпами, в том числе и сценографическими, участвовало более сорока лучших актеров театра.

Каждое утро по пути в театр я проходил мимо развалин Музея армии. Мне взбрело в голову, что именно такие развалины — с уцелевшим посредине куполом — могут стать идеальной сценической площадкой для «Игры снов».

Когда я явился в театр, дабы проинспектировать готовое сооружение, моим первым побуждением было немедленно уйти и больше никогда не возвращаться. На фоне гигантских декораций актеры казались муравьями. Достаточно просто поднять занавес, продемонстрировать руины и снова его опустить. Кулисы стали самой пьесой.

В старом номере «Симплициссимуса» от 1923 года (цена — 5 миллиардов марок) я выискал впечатляющий рисунок углем, изображавший забитую транспортом берлинскую улицу в зимних сумерках. В поисках подходящих съемочных площадок мы, правда, уже провели рекогносцировку и в самом Берлине, и в других городах — как на Востоке, так и на Западе. Но ничто не шло в сравнение с той рисованной улицей, вдобавок и называвшейся Бергманнштрассе. В результате нелегких переговоров мне удалось убедить продюсера построить на территории студии «Бавария» целую улицу с трамвайными путями, задними дворами, переулками и арками парадных. Издержки получились астрономические. У меня же голова шла кругом от энтузиазма.

Все это взаимосвязано. Развалины в «Игре снов» относятся к того же рода безумствам, что и Бергманнштрассе. Сказались повышенное давление и перевозбуждение.

Прозвонил предупреждающий звонок, но я не пожелал его услышать.

Мы с Ингрид отправились в США подыскивать актера на главную мужскую роль Абеля Русенберга. Сначала я обратился с предложением сыграть эту роль к Дастину Хофману. Прочитав сценарий, он высказал немало тонких и умных замечаний. Но когда дошло до дела, отказался, сославшись на то, что не подходит по типажу, и в то же время рассыпаясь в уверениях, что вообще-то был бы счастлив со мной поработать.

Затем у себя в гостинице в Беверли Хиллз я встретился с Робертом Редфордом. Он был любезен и доброжелателен, но сказал, что, по его мнению, не способен сыграть циркача-еврея.

Я проникся глубоким уважением и к Хофману, и к Редфорду. И ни на секунду не воспринял их отказ как предостережение.

Посему я обратился к Питеру Фальку, которого считал очень хорошим актером. Ему роль понравилась, но по различным причинам, в том числе и из-за условий контракта, отпал и он.

Мы очутились в затруднительном положении, но Дино Де Лаурентис, настроенный крайне благожелательно, сдаваться не пожелал. При обсуждении создавшейся кризисной ситуации он вдруг выдвинул новую идею: «А как насчет Ричарда Харриса?»

И еще раз у меня в мозгу произошло короткое замыкание, очевидно, потому, что я был одержим одной мыслью — «Змеиное яйцо» *должно* появиться на свет.

Ричард Харрис мок на Мальте, где заканчивал фильм о сумасшедшем капитане и его love story с гигантским китом. Бóльшую часть съемочного периода он провел в сооруженном по распоряжению Дино Де Лаурентиса вместительном чане с водой. Откуда и прислал ответ, в котором сообщил, что будет рад сотрудничать и с удовольствием сыграет эту роль.

Съемки отложили на три недели, и я вернулся в Мюнхен, дабы вплотную заняться пробами. Киногруппа уже на месте, строительные работы по возведению наших дико дорогих декораций завершены — громадная машина «Баварии» давно развила нужную скорость. С утра до вечера мы со Свеном Нюквистом делали пробные съемки костюмов, мебели, грима. Энтузиазм бил через край, и «Бавария» в ожидании, когда Ричард Харрис вылезет из воды, метала на стол все, что имелось в ее закромах.

Наконец Харрис вылез, но, к несчастью, в тот самый вечер, когда мне пришлось отбыть во Франкфурт на торжественную церемонию вручения мне премии Гете.

Я договорился с моим «координатором» Харольдом Небензалем (чудовищным мизантропом, владевшим двенадцатью языками), что он встретит Харриса на аэродроме и отвезет его в «Хилтон», где жили и мы с Ингрид. На следующий день после моего возвращения из Франкфурта мы увидимся с ним за ланчем.

Утром мы спустились в вестибюль и стали поджидать Харриса с его дамой. Но ждали мы напрасно. Портье на наш вопрос сообщил, что мистер Харрис отбыл рано утром, предварительно заказав номер в гостинице «Савой» в Лондоне.

В полном отчаянии мы с Небензалем наняли частный самолет и полетели в Лондон, в «Савой». Там нас известили, что мистер Харрис в гостинице, но просил его не беспокоить. Побродив вдоль Темзы, я в десять вечера позвонил из своего номера Харрису и сказал, что хватит играть в прятки. Он бушевал — как это режиссер посмел не встретить его в Мюнхене, премия Гете — причина неуважительная. В конце концов он все же согласился принять меня у себя в номере. Проговорив до утра, мы пришли к соглашению — он будет сниматься в «Змеином яйце». Только сперва смотается в Лос-Анджелес, чтобы уладить кое-какие дела. Через два-три дня он будет в «Баварии», и мы сможем приступить к съемкам.

Мы вернулись в Мюнхен: съемочная группа отпраздновала событие кофе с тортом.

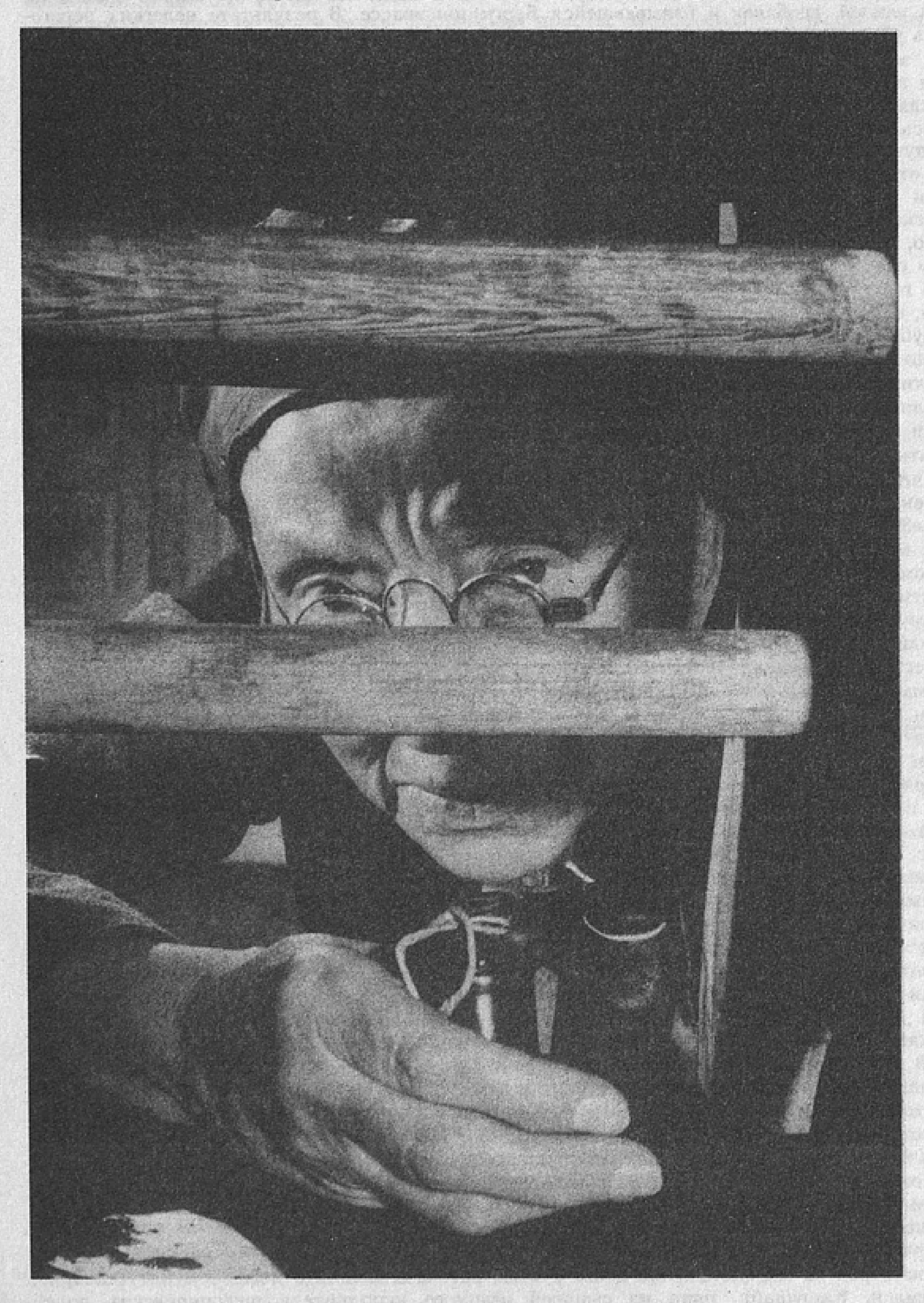
Назавтра мне позвонил Дино Де Лаурентис с известием, что Ричард Харрис заболел воспалением легких, вызванным какой-то амебной бактерией, которой была заражена вода в чане на Мальте. Болезнь, судя по всему, затяжная. Надо искать замену.

Лишь тогда впервые возникло имя Дэвида Каррадайна. Дино прислал копию его последнего фильма, которую я просмотрел на следующий же день. Фильм, рассказывавший о певце в стиле «кантри», мне очень понравился. Каррадайн, один из сыновей великого исполнителя шекспировских ролей

Джона Каррадайна, отличался интересной внешностью и исключительной музыкальностью. Посмотрел я и рабочую копию картины, поставленной им самим. Она была отмечена печатью таланта. Он напомнил мне Андерса Эка, и я вообразил, будто Божий перст наконец-то указал на подходящего Абеля Русенберга.

Два дня спустя Каррадайн прибыл в Мюнхен. Мы горели желанием немедленно приступить к работе. Однако Каррадайн при первой встрече показался мне несколько рассеянным и странным. Поэтому, дабы проникнуться нужным настроением, мы решили начать с просмотра двух лент о Берлине: «Путешествие в счастье матушки Краузе» и «Берлин — симфония большого города» Рутмана. Не успел в зале погаснуть свет, как Каррадайн громко захрапел. Когда он проснулся, говорить с ним о роли было невозможно.

Нечто похожее повторялось и во время съемок. Дэвид Каррадайн — «сова», он засыпал на ходу.



Наима Вифстранд — «ей двести лет, она — ведьма»

Спал везде, где можно, но в то же время был честолюбив, точен и хорошо подготовлен. Мы сумели уложиться в намеченные сроки. Меня распирала радость, да что там, просто-таки гордость в предвкушении солидного успеха.

Болезненное осознание солидного провала настигло меня значительно позднее. Я был не восприимчив даже к довольно-таки серенькой реакции критиков. Находился под воздействием мощной поддержки душевных сил. Лишь когда мое бытие приобрело более устойчивый и спокойный характер, я понял всю серьезность постигшей меня неудачи. Но ни на минуту не пожалел, что сделал «Змеиное яйцо». Я приобрел полезный опыт.

В «Латерне Магике» я рассказываю о том, что летом 1985 года на Форё начал писать сценарий

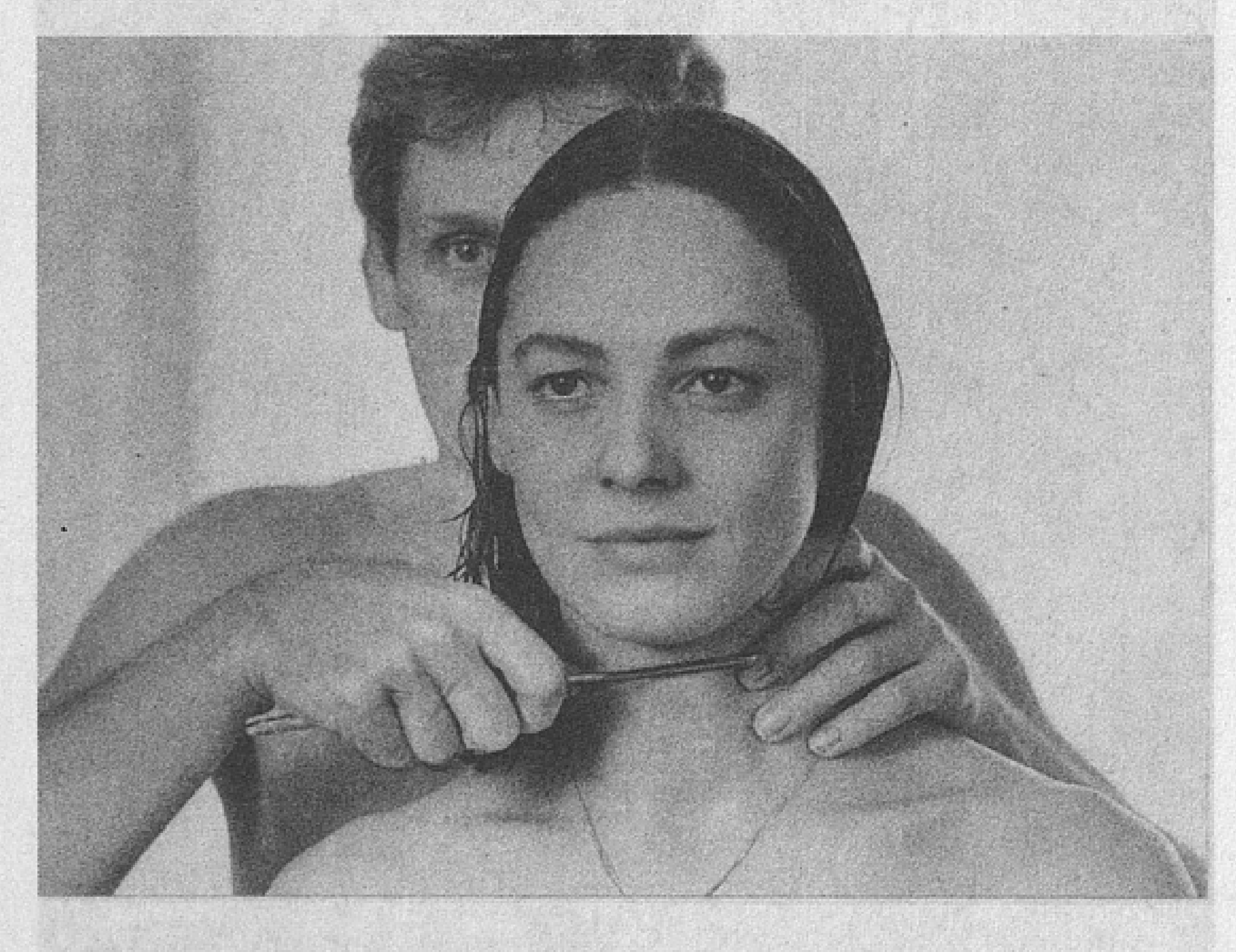


«Вечер шутов»: воспоминание. Гудрун Брост (Альма) и Андерс Эк (Фрост)

о старом режиссере немого кино, «фильмы которого — множество наполовину испорченных пленок в жестяных коробках — находят во время ремонта в подвале загородной виллы. В уцелевших кадрах прослеживается какая-то смутная взаимосвязь, специалист в области немого кино пытается по губам актеров расшифровать их реплики. Кадры пускают в разной последовательности, каждый раз получая разные сюжетные ходы. В дело вовлекается все больше людей, оно разрастается, разбухает, требует все больше денег, выходит из-под контроля. В один прекрасный день все сгорает — и нитратные оригиналы, и ацетатные копии, сгорает дотла целый каземат. Всеобщее облегчение».

Довольно скоро, после того как тело напомнило мне об обете воздержания, о котором забыла душа, я отложил в сторону начатый киносценарий. Но сама идея — попытка составить фильм из отдельных фрагментов, не имея сценария,— была заманчивой. К тому же она уже однажды приходила мне в голову.

На втором году моего пребывания в Мюнхене я засел за историю, названную мной «Любовь без любовника». Произведение получилось колоссального объема, но бессвязное по форме, что отражало



Роберт Асторн и Кристин Бухеггер в фильме «Из жизни марионеток»

мой душевный разброд, наверняка, имевший прямое отношение к ссылке. Действие, разворачивавшееся в Мюнхене и его окрестностях, точно как в немом фильме моего сна, крутилось вокруг отснятого киноматериала, брошенного режиссером на произвол судьбы.

Сценарий «Любви без любовника», законченный в марте 1978 года, начинался прологом, написанным в форме письма друзьям и коллегам:

> *Приступая к работе над спектаклем, я всегда прежде всего задаю себе очень конкретный вопрос: почему писатель написал эту пьесу и почему она получилась именно такой? Если я теперь спрошу самого себя: почему Б. написал этот киносценарий и почему он получился именно таким? — то ответ получится расплывчатый, перегруженный соображениями, пришедшими задним числом. Стало быть, если я начну уверять, будто мной двигала страстная ненависть к определенным формам человеческого поведения, политическому цинизму и окончательной развращенности чувств, то это будет лишь половина правды. Потому что одновременно я испытывал потребность показать возможности любви, богатство мгновения, способность человека к добру.*

В Швеции никто не пожелал вложить и гроша в постановку «Любви без любовника», хотя я был готов рискнуть собственными средствами. Хорст Вендландт, сопродюсер «Змеиного яйца», уже один раз обжегся. Дино Де Лаурентис тоже отказался, и вскоре стало очевидно, что осуществить мой громоздкий и дорогостоящий проект не удастся. На этом я и поставил точку, по прежнему опыту зная, что чем дороже авантюра, в которую собираешься ввязаться, тем больше шансов получить от ворот поворот.

Без всякого ожесточения я похоронил проект и выбросил его из головы. Какое-то время спустя у меня возникла идея, что было бы неплохо — для сплочения труппы Резиденцтеатра — сообща сделать телефильм. Тогда-то я и выкроил из похороненной «Любви без любовника» историю Петера и Катарины.

Из всего длиннющего сценария в телефильм «Из жизни марионеток» вошло лишь несколько сцен, в остальном же это новое произведение.

В его основе лежат конкретные воспоминания. Тема двух неразрывно и болезненно связанных друг с другом людей, которые в то же самое время поодиночке мучаются в своей неволе, преследовала меня давно.

Петер и Катарина впервые появляются в «Сценах из супружеской жизни», где эта пара — в первой части — составляет контрапункт Юхану и Марианне.

Петер и Катарина не могут жить вместе, но и друг без друга обойтись не в силах. Лишь люди, находящиеся в их положении, способны с такой жестокостью подрывать основы собственного существо-



Рита Руссек перед катастрофой

вания. Их совместная жизнь — изощренная пляска смерти, процесс дегуманизации. Ссора за обеденным столом — первая атака на кулисы супружеского мира Юхана и Марианны; для них самих же это чистилище будней.

Я написал «Сцены из супружеской жизни» за одно лето, за шесть недель, с единственной целью — дать телевидению более приличное повседневное меню, и практически мы работали без сметы. Предполагалось, что на каждую серию продолжительностью 50 минут уйдет десять дней — пять на репетиции, пять — на съемки. Таким образом, на шесть серий отводилось два месяца.

Когда начались съемки, дело пошло, как по маслу. Эрланд Юсефсон и Лив Ульман быстро вжились в нравившиеся им роли. Внезапно родился практически беззатратный фильм. Что было очень кстати, ибо денег у нас не имелось. На «Шепоты и крики» покупателей пока еще не нашлось.

Итак, «Сцены из супружеской жизни» предназначались для телевидения, и мы работали над картиной, не ощущая парализующей тяжести, неизбежно возникающей, когда делаешь прокатный фильм,— работали весело, с желанием.

«Из жизни марионеток» тоже телевизионный фильм. Постановка финансировалась, главным образом, Zweites Deutsches Fernsehen[2]. За пределами Германии его, к сожалению, пустили в кинопрокат. Кстати, при работе над «Марионетками» не пахло ни весельем, ни желанием.

В «Любви без любовника» доведенный до отчаяния Петер стреляет во Франца Йозефа Штраусса. Приступив к съемкам «Марионеток», я быстро понял, что стрелять он должен отнюдь не в Штраусса.

Петер говорит, что все пути назад отрезаны. Ему не выбраться. Алкоголь, наркотики, секс — иллюзорный выход.

Фильм поднимает вопрос: почему Петер решается без всякого вроде бы на то повода лишить

[2] Второй канал Немецкого телевидения (нем.).

жизни другого человека? Я даю разные объяснения, ни одно из которых намеренно не выдерживает критики. Когда я смотрю эту картину сегодня, у меня возникает чувство, что ближе всех к истине подходит гомосексуалист Тим, намекая на бисексуальность Петера. Признание такой раздвоенной сексуальности принесло бы ему, возможно, освобождение.

Этот вывод проглядывает и в заключении доктора, но его диагноз — сознательно нечестная игра: циничное, закодированное в уклончивых психиатрических терминах определение кровавой трагедии. Доктор видит надвигающуюся беду. Но позволяет событиям развиваться своим ходом, поскольку имеет личные виды на Катарину.

«Из жизни марионеток» — мой единственный немецкий фильм.

«Змеиное яйцо» может на первый взгляд показаться в не меньшей степени немецким. Но эта картина зачата в Швеции, и сценарий я писал, окруженный предзнаменованиями личной катастрофы.

«Змеиное яйцо» отражает отчаянно любопытный взгляд постороннего.

Делая «Марионеток», я уже более или менее примирился со своей немецкой действительностью.



Эрланд Юсефсон и Ингрид Тулин в фильме «После репетиции»

Языковые трудности были преодолены. Я давно работал в театре и, как правило, безошибочно определял, правильно ли звучат реплики. Мне представлялось, что я хорошо изучил немецкую жизнь и самих немцев. Да к тому же написал «Любовь без любовника» — честолюбивую попытку глубокого погружения в свое немецкое бытие.

Картина «Из жизни марионеток» подверглась жесткой редакции. Закончив сценарий, я вычеркнул приблизительно двадцать процентов диалога. В процессе съемок выбросил еще около десяти процентов.

Благодаря этому фильм получился предельно концентрированным: короткие серии с лаконичными промежуточными текстами в брехтовском стиле. Тексты соотносят действие с финальной катастрофой.

Я создал плохие фильмы, близкие моему сердцу. И объективно хорошие фильмы, которые мне безразличны. Некоторые ленты до смешного подчинены изменчивости моих собственных взглядов. Бывает, услышу благожелательный отзыв о какой-нибудь из моих картин и тут же с радостью соглашаюсь — да, мне она тоже нравится.

Но «Марионетками» я в известной степени горжусь. Картина выдержала испытание временем. Могу принять упреки относительно завязанной в тугой узел формы. В молодости я поставил в Хельсингборге спектакль по эпопее Улле Хедберга «Бешенство». Для сценического воплощения я взял кусок из заключительной части целого цикла романов, где главный герой Бу Стенсон Свеннингсон говорит, что мы находимся в темной комнате без окон и дверей. Но добавляет: где-то должна быть невидимая щель, позволяющая нам представить себе, что такое свежий воздух.

В картине «Из жизни марионеток» люди обитают в герметически закупоренном помещении, не имеющем и такой щели. Задним числом я согласен считать это недостатком.

И еще один нарушающий гармонию изъян — написанное, но не отправленное Петером письмо. Психологически это недостоверно. Петер способен формулировать свои мысли, лишь диктуя деловые письма. Делать выводы и одновременно облекать их в слова для него невозможно. Увы, я не послушался старого доброго совета Фолкнера: «Kill your darlings»[3].

Сегодня я бы прибегнул к большим ножницам. Это сделало бы картину еще на десять минут короче и лучше.

Поведение Петера в больнице, состояние человека, прервавшего все контакты с внешним миром, отображают мой собственный опыт пребывания в психиатрической клинике после истории с налогами. Не помню, чтобы я страдал. Я вставал в полшестого утра, дабы успеть первым в умывальню, и тщательно следил за своей физической формой. День был расписан по минутам. Я принимал по десять десятимиллиграммовых таблеток валиума, получая дополнительную порцию, как только ощущал в этом потребность.

Петер целиком погружен в подобное существование. Спит в обнимку с потрепанным плюшевым мишкой своего детства. Играет в шахматы с компьютером. Каждое утро по полчаса заправляет постель.

Катарина по-прежнему живет с Петером — на расстоянии. Она говорит свекрови, что жизнь ее протекает как обычно: «Но про себя я плачу, не переставая».

«После репетиции» — фильм, тоже не предназначенный для кинопроката. Он, как и «Из жизни марионеток», сделан для телевидения.

Первоначально картина задумывалась в форме переписки стареющего режиссера с молодой актрисой. Я начал писать сценарий, но вскоре обнаружил, что получается скучно. Было бы интересно видеть героев.

В процессе писания я, очевидно, задел болевой нерв или, если хотите, родниковую жилу. Из подсознания наружу полезли, извиваясь, лианы и странные сорняки. И все это сплелось в какой-то ведьмин клубок. Вдруг возникла любовница режиссера, оказывающаяся матерью молодой актрисы. Любовница, умершая много лет назад, тем не менее вступает в игру. Много чего возвращается из небытия на пустой и темной театральной сцене в тихий час между четырьмя и пятью часами дня.

В итоге получилось телевизионное кинопроизведение, повествующее о театре.

К некоторым молодым актерам и актрисам я, не особенно об этом задумываясь, отношусь, как к своим детям. Бывает, они признают за мной право на отцовство, им нравится видеть во мне отца. Через какое-то время, быть может, не нуждаясь больше в отеческой опеке, они начнут на меня злиться. Мне же эта роль по душе, она меня нисколько не тяготит. Сознание того, что рядом есть суровый отец, при известных обстоятельствах дает молодым актерам чувство уверенности.

«После репетиции» я писал для удовольствия, намереваясь воплотить этот замысел в жизнь вместе со Свеном Нюквистом, Эрландом Юсефсоном и Леной Улин. За карьерой Лены я следил с нежностью и профессиональным интересом. С Эрландом мы дружим вот уже пятьдесят лет. Свен есть Свен. Если я в какие-то минуты и тоскую по кино, то прежде всего именно по совместной работе со Свеном.

Итак, фильму «После репетиции» предстояло стать приятным эпизодом на пути к смерти. Небольшая съемочная группа. Три недели на репетиции. Свен снимает. Работать будем в Киноцентре, декорации самые простые.

Съемки прошли безрадостно. Сейчас, пересматривая «После репетиции», я думаю, что фильм получился лучше, чем мне помнилось. Когда съемки идут тяжело, недовольство в душе остается надолго. Почему и картину вспоминаешь с большей неохотой, чем следует.

Ингрид Тулин — одна из по-настоящему великих актрис нашего времени. Как выразилась однажды ее завистливая коллега: «Она замужем за кинокамерой». Но на этот раз Ингрид не сумела выдержать дистанцию между собой и ролью. После слов «Ты считаешь, что мой инструмент испорчен навсегда?», она начинает плакать. Я говорил ей: «Не разводи сантименты!» Мне казалось естественным, чтобы эта реплика звучала холодной констатацией. А она вместо этого каждый раз разражалась слезами. В конце концов я сдался. Может, я злился на Ингрид потому, что был просто-напросто зол на самого себя: «Мой инструмент испорчен навсегда?» Вопрос, пожалуй, в большей степени относился ко мне, чем к ней.

Вдобавок и Эрланд Юсефсон был переутомлен. Впервые за всю нашу долгую совместную работу на него накатило то, что немцы называют «Textangst»[4]. В последний и самый важный съемочный день короткие замыкания и провалы в памяти следовали один за другим. Мы кое-как дотянули до конца, но не более того.

Лена Улин сохраняла присутствие духа. Она, правда, не обладала большим опытом, но справлялась с ролью очень элегантно, не обращая внимания на наши передряги.

Окончательный вариант «После репетиции» идет один час двенадцать минут. Мне пришлось выре-

[3] «Убивайте своих любимых» (*англ.*).
[4] Страх перед текстом (*нем.*).

зать по крайней мере минут двадцать отснятого материала. От съемок в душе остался липкий осадок. Даже монтировать фильм было противно: чересчур много предстояло латать и кромсать.

Сегодня нелегко понять, что «После репетиции», в сущности, комедия, с диалогами, написанными в своеобразном едком комедийном настроении. Экранизация получилась безжизненной, утратив беспечность оригинального текста.

Итак, я ставлю точку, 22 марта 1983 года я записал в дневнике:

Больше никогда. Заканчиваю, хочу покоя. Больше нет сил, ни психических, ни физических. И я ненавижу шумиху и злорадство. Какая гадость.

25 марта:

Жуткая ночь, проснулся в полчетвертого от подкатившей тошноты. Потом не мог заснуть. Беспокойство, напряжение, усталость. Но вот встаю, становится немного лучше, почти прихожу в рабочее состояние. Небо затянуто, ноль градусов. Наверное, пойдет снег. Несмотря на физическое недомогание, довольно приятно снова взяться за работу. Но я не хочу больше снимать кино. Это в последний раз.

26 марта (раннее утро):

И это то, что должно было стать таким увлекательным, коротким, безо всяких претензий фильмом? Чо же я имею и что будет дальше? Две вздыбившиеся горы накрывают меня своими тенями. Прежде всего: кому, черт подери, интересны подобного рода зеркальные, обращенные в себя арии? И во-вторых: не прячется ли на дне этой драмы-монолога зерно истины, до которого я не в силах добраться, недоступное моим чувствам и интуиции? А в остальном главная ошибка нашего рабочего метода — трехнедельный репетиционный период. Я успеваю здорово устать от своих реплик. Надо было прямо приступать к съемкам. Тогда бы каждый день приносил прелесть новизны и напряженность непредвиденного. Так нет же! Мы репетировали, обсуждали, анализировали, тщательно и уважительно прорабатывали, точно как в театре, так, словно автора уже нет в живых. Творческий заряд то ли кастрировали, то ли ему обрубили задницу. Выбор выражения зависит от точки зрения.

31 марта:

Скрупулезно просмотрел весь отснятый материал, результат, по-моему, получился весьма средний, местами неудачный. Теперь ничего не поделаешь, кое-что заложено в самом тексте, который уже не соответствует моим представлениям о профессии (вот ведь до чего быстро все происходит, до чего дьявольски быстро: вчера — истина, сегодня — глупость). Но в любом случае главная причина — усталость, давившая меня весь этот период работы. Возможно, одно связано с другим, впрочем, это безразлично. Катѝнка с присущей ей мягкой авторитетностью утверждает, что я не прав почти по всем перечисленным выше пунктам. Но я, как правило, редко ошибаюсь и прекрасно знаю, каков будет результат. Ну да ладно, мир от этого не рухнет, и честно говоря: стоит мне лишь подумать о том, что не следовало вообще браться за это дело, я немедленно себе возражаю: как все-таки хорошо, что я взялся.

Вечером собрались на небольшой прощальный банкет в настроении дружелюбной грусти и нежности.

Хожу и размышляю: не бросить ли мне и театр. Но решения я пока не принял. Порой я считаю это интереснейшим занятием, иногда у меня пропадает всякое желание продолжать. Сомнения мои связаны с изменившимся отношением к интерпретации.

Будь я музыкантом, не возникло бы ни малейших проблем. Но вот это фокусничание, кривлянье! Актеры лицедействуют, а я побуждаю их к лицедейству. Кривыми дорожками мы пытаемся добиться эмоциональных импульсов, которые публикой должны приниматься за чувства, да просто за правду. С каждым днем это становится все труднее. Я ощущаю растущую неприязнь к самому чуду перевоплощения.

В то же время есть пьесы, влекущие меня по-прежнему. Но это потому, что в ролях я вижу определенных актеров, обладающих богатыми и редкостными выразительными средствами. Хожу и предаюсь тихим размышлениям. Быстрого расставания не будет. Зато за письменным столом чувствую приятную расслабленность. Я пишу ради собственного удовольствия, а не с точки зрения вечности.

Нужно придумать, как организовать Эпилог.

Перевод с шведского А. Афиногеновой

Продолжение следует

Кшиштоф Кеcьлёвский,
Кшиштоф Песевич

Декалог

Фильм второй

1

Кругом бело. На машинах снежные шапки. Дворник размашистыми движениями сметает с дорожек снег. Издалека приближаются двое мужчин. Один тащит санки, другой придерживает стоящий на санках холодильник. Дворник на минуту прекращает работу, чтобы поглядеть на них, затем снова берется за метлу и при очередном взмахе обнаруживает под толстым слоем снега замерзшего зайца. Видно, выпал у кого-то из окна или с балкона. Дворник задирает голову; взгляд его останавливается на лоджии, которая несколько отличается от других. Застекленная маленькими светло-желтыми квадратиками, она служит домашней оранжереей.

2

«Оранжерея» изнутри: множество кактусов и маленький электрокамин, обогревающий всю эту буйную, ярко-зеленую растительность. Небольшая квартира. Много портретов (20—30-е годы); на столе в деревянном бокале дюжина трубок с обгрызанными мундштуками; в уголках некоторых картин маленькие цветные фотографии: молодые мужчина и женщина с двумя смеющимися детьми смотрят прямо в объектив. На старомодной этажерке — клетка с канарейкой, как и полагается, накрытая салфеткой. Рука ординатора сдергивает салфетку, и канарейка немедленно принимается за дело — ее пение будет слышно на протяжении всей сцены. Ординатор в шарфе и старом свитере поверх пижамы, в носках и шлепанцах методично зажигает все газовые горелки и ставит на них большие кастрюли с водой.

Ординатору 65 лет, у него лицо человека, который многого требует от других; от себя, впрочем, тоже. Он выходит на балкон — проверить кактусы. Один, видимо, нуждается в особом внимании; ординатор осматривает его тщательнее остальных. От этого занятия его отрывает звон будильника. Выключив будильник, ординатор тут же включает радио. Прослушав краткую сводку новостей, привычным движением перестраивается на другую волну и слушает последние известия по-английски. Одновременно подсыпает канарейке зерен. Звонок в дверь — ординатор никого не ждет. Отпирает три замка. На пороге дворник с замерзшим зайцем.

Дворник. Не у вас, случайно, выпал?

Ординатор смотрит с изумлением.

Дворник. Извиняюсь... Может, у кого другого...

Ординатор улыбается.

Ординатор. И утка обернулась зайцем...

Запирает дверь на все три замка, переносит дымящиеся кастрюли из кухни в ванную, выливает горячую воду в ванну, разбавляет холодной. Протирает запотевшее зеркало.

В толстом демисезонном пальто складывает в корзинку пустые бутылки из-под молока и минеральной воды. В кухонном шкафчике у него — аккуратными отдельными кучками — лежат деньги. Отсчитывает из одной кучки несколько сот злотых, записывает эту сумму на приклеенном к дверце шкафчика листке бумаги, отпирает поочередно три замка...

«Декалог» («Dekalog»). Фильм второй
Авторы сценария Кшиштоф Кеcьлёвский, Кшиштоф Песевич. Режиссер Кшиштоф Кеcьлёвский. Оператор Эдвард Клозиньский. Художник Халина Добровольска. Звукооператор Малгожата Яворска. В ролях: Кристина Янда (Дорота), Александр Бардини (ординатор), Ольгерд Лукашевич (Анджей). «Sender Freies» (Берлин). Польское телевидение (Варшава), 1989.

3
На лестничной площадке у окна стоит женщина. В одном только платье — она здесь живет. Курит. Ординатор проходит мимо. Женщина делает шаг в его сторону. Она как будто хочет что-то сказать, но, ничего не сказав, отступает, поворачивается лицом к окну. У нее худые хрупкие плечи. Пальцы с излишней силой сминают окурок.

4
Ординатор долго, брезгливо разглядывает булки, кладет в корзинку буханку хлеба, сыр и две бутылки молока. С улыбкой подходит к кассе.

Ординатор. Опять свежих булок нет.

Кассирша. Будете писать?

Ординатор. Конечно.

Покупателей в магазине в эту пору немного. Кассирша достает книгу жалоб и предложений с привязанной на веревочке авторучкой. Ординатор старательно заносит в книгу очередную жалобу — несколько последних страниц исписаны его почерком. Кассирша тем временем вынимает из корзинки пустые бутылки. Ординатор возвращает ей жалобную книгу.

Кассирша. Спасибо, пан доктор. Две молочных и две из-под содовой.

Ординатор. Так точно.

Вытаскивает старый, в нескольких местах зашитый бумажник.

5
Выходит из лифта. Дорота — женщина с хрупкими плечами — курит на том же месте, у окна. Ординатор проходит мимо, повторяет ритуал с тремя замками, откладывает покупки и неслышно, на цыпочках подходит к дверному глазку. Дорота стоит у самого порога. Ординатор приоткрывает дверь.

Ординатор. Вам что-то от меня нужно. Слушаю вас.

Дорота. Я живу на последнем этаже. Надеюсь, вы меня помните.

Ординатор. Помню. Два года назад вы задавили мою собаку.

Шире открывает дверь, и женщина входит в переднюю.

Дорота. Меня зовут Дорота Геллер. Мой муж лежит у вас в отделении.

Ординатор. Вы хотите справиться о его состоянии?

Дорота. Да.

Ординатор. Родственников пациентов я принимаю по средам во второй половине дня. С трех до пяти.

Дорота. Через два дня.

Ординатор. Да. Сегодня понедельник.

Закрывает за Доротой дверь. Дорота поворачивается к глазку.

Дорота (*вполголоса*). Жаль, что я тебя не задавила.

Ординатора отрывает от чтения объявлений в ежедневной газете характерный звонок в дверь: два коротких и два длинных сигнала. Входит пани Бася.

Пани Бася. Холодно, пан доктор.

Ординатор. Холодно.

Сразу ведет ее на балкон и показывает кактус, который разглядывал утром.

Ординатор. Болеет, верно?

Пани Бася, как врач, склоняется над кактусом.

Пани Бася. Захиреет...

Ординатор. Думаете?

Женщина печально кивает — она знает. Уходят с балкона. В кухне ординатор снимает с плиты кипящий чайник, насыпает в два стакана по ложечке с верхом кофе, заливает водой. Пани Бася усаживается за стол. Видно, что оба любят такие минуты.

Ординатор. Представляете, это была не простуда. Зубки резались. Он всю ночь проплакал, а утром я потрогал во рту, внизу и почувствовал остренькое. Зуб.

Пани Бася. Не спали?

Ординатор. Только под утро уснул. Я не спал, потому что около него сидел, а она... она волновалась, что мы не спим, и тоже не спала. Утром отец пришел из своей комнаты, разинул рот: «О-о-о...» Засмеялся и показал пальцем дырку на месте зуба.

Пани Бася. У зубного был?

Ординатор. Нет, он в жизни не ходил к врачу. В пятьдесят с лишним лет ни одного испорченного зуба. Кроме этого... он его вырвал. Сам. Я говорю, у маленького вылез первый зубик, а он смеется: все правильно, так и должно быть.

Пани Бася улыбается. Может, некорректно об этом упоминать, но у нее нет передних зубов. И она ни капельки не стесняется.

Ординатор. Развернул носовой платок, а там у него зуб. Белый, чистый. Посадил на колени малышку и ей показал. Вот так, пани Бася. Я надеваю кашне. Маленький спокойно спит, я его вижу через приоткрытую дверь. В комнате сидит отец, на коленях внучка, хохочет, примеряет себе его зуб. Она стоит в коридоре, высокая, очень прямая, под глазами круги от бессонной ночи, и говорит: не нравится мне все это. Слишком много в доме зубов. Будь осторожен. Я напоследок говорю: постарайся поспать. Отец сегодня никуда не выходит. Она серьезно так кивает: хорошо.

Глаза у ординатора полузакрыты, и тон изменился — нетрудно догадаться, что рассказ окончен.

Пани Бася допивает последний глоток. Минутная тишина. Пани Бася понимает, что ждать больше нечего. Да и кофе уже выпит.

Пани Бася. Я все... Разрешите?

Убирает со стола стаканы, ставит в раковину. Разворачивает сверток со своими тряпками, достает одну — самую мягкую — и сразу начинает вытирать пыль с полок в комнате. Ординатор встает из-за кухонного стола, в коридоре надевает свое пальто с меховым воротником. Вспоминает про отчеркнутые объявления в «Жице Варшавы». Протягивает газету пани Басе.

Ординатор. Сегодня три... Не забудете хорошенько закрыть за собой дверь?

Выходит. Замечает в конце коридора Дороту с сигаретой. Она с тех пор так и стоит у окна.

Ординатор. Послушайте...

Говорит ей в спину. Дорота не оборачивается.

Ординатор. Приходите сегодня после двенадцати.

Садится в лифт.

6

Дорота — красивая женщина лет тридцати, из разряда тех, кого коротко характеризуют: «девушка». Подходит к столику, на котором лежит письмо. Мы успеваем прочитать первые фразы: «Любимый. У нас тут зима, мороз. Не могу забыть...» Возможно, нам бы удалось дочитать письмо до конца, если б не рука Дороты, которая рвет листок на мелкие кусочки. Включает автоответчик. Раздается записанный на магнитофонную пленку голос.

Голос *(за кадром)*. Доротка, ты дома?.. Возьми трубку, если дома... Нету... Я уезжаю на неделю кататься на лыжах. Целую.

Минутная пауза. После короткого «бип» — другой голос.

Голос *(за кадром)*. Говорит Янек Вежбицкий. Есть дело. Вечером заскочу.

Тишина. Дорота снова включает магнитофон и подходит к окну. Ординатор пересекает площадку между домами, направляясь к детскому саду.

В квартиру Дороты звонит почтальон — коротышка с большой головой и слуховым аппаратом, который, видно, не очень ему помогает, потому что почтальон сразу начинает кричать.

Почтальон. Пани Геллер? Вам перевод. По больничному мужа. Попрошу удостоверение.

Дорота. У меня только заграничный паспорт. Годится?

Почтальон подставляет ухо с аппаратом.

Дорота. У меня только заграничный паспорт.

Почтальон заполняет квитанцию и выдает деньги.

Дорота. Больше ничего?

Почтальон закрывает сумку и отрицательно качает головой.

7

В кабинете заведующей детского сада, временно превращенном во врачебный, ординатор заканчивает осмотр маленького мальчика. Отсылает его, шлепнув по попке, и делает запись в медицинской карте. Осматривает девочку.

Ординатор. К зубному не ходишь?

Девочка мотает головой: не ходит. Ординатор что-то помечает в карте.

Заведующая. Уже все, пан ординатор.

Ординатор. Скверные у них зубы.

Заведующая. Питаются не так, как нужно.

Ординатор. Да.

Заведующая. В понедельник? Как всегда?

8

Ординатор входит в больницу, вахтер прикладывает руку к фуражке.

9

Сестры и врачи раскланиваются с проходящим по отделению ординатором. Пациенты на площадке между этажами вытаскивают изо рта сигареты, чтобы сказать: «Здравствуйте». В коридоре своего отделения ординатор останавливает молодого врача.

Ординатор. Где лежит Геллер, коллега?

Врач на минуту задумывается.

Врач. Оперированный?.. В двенадцатой.

Ординатор. Дайте мне его историю.

Подходит к палате № 12, хочет войти, но через стеклянную дверь видит у кровати одного из больных Дороту. Некоторое время смотрит на обоих и уходит.

Анджей, муж Дороты, на несколько лет ее старше. Дорота смотрит на него с тем горестным изумлением, с каким мы невольно глядим на умирающего близкого человека. Она принесла мужу баночку компота,

но, понимая всю неуместность этого дара, прячет баночку в сумку. Несмело поправляет подушку, разглаживает одеяло, наконец выходит, и тогда Анджей осторожно приоткрывает глаза — проснулся? Или все это время не спал, просто не хотел говорить с женой? По лицу Анджея пробегает судорога боли. Из-под полуопущенных век он рассматривает окружающие предметы. На белой спинке кровати облупилась краска. Откуда-то на эту спинку падают, разбиваясь, капли воды — вначале медленно, с большими интервалами, по одной или две-три сразу. На стене у самого потолка мокрые потеки. На подоконнике валяется несколько листочков. Анджей закрывает глаза. Ясно, что ему ничего этого не хочется видеть. Из батареи в подставленное ведро капает вода — в таком же ритме, как на спинку кровати. Лицо Анджея опять искажается от боли.

10

Секретарша. К вам какая-то женщина. Геллер.

Ординатор. Разве уже больше двенадцати?

Секретарша проверяет время по часам.

Секретарша. Три минуты первого.

Ординатор отрывается от бумаг и рукой показывает входящей Дороте на стул.

Ординатор. Садитесь.

Дорота достает сигареты и спички.

Дорота. Можно?

Ординатор. Я не курю, но если вам обязательно...

Дорота прячет сигареты и спички. Ординатор рассматривает на свет рентгеновский снимок, который лежал в истории болезни Анджея.

Ординатор. Диагноз, лечение, операция — все поздно...

Дорота. Что это значит?

Ординатор поворачивается к ней.

Ординатор. Плохо.

Складывает бумаги, считая, что разговор окончен.

Дорота. Он будет жить?

Ординатор. Не знаю.

Дорота встает, подходит к ординатору.

Дорота. Я должна знать. И вы должны...

Ординатор. Единственное, что я должен,— лечить вашего мужа, и как можно лучше. А знаю я одно: не знаю.

11

Ранние сумерки. Вахтер при виде ординатора прикладывает пальцы к козырьку. Ординатор сворачивает в переулок. Дорота в «фольксвагене» загораживает ему путь.

Дорота. Я вас подвезу.

Ординатор. Спасибо, я хожу пешком.

Дорота ждет, пока он отойдет подальше, и медленно едет за ним.

«Фольксваген», соблюдая почтительное расстояние, въезжает следом за ординатором в жилой квартал. Ординатор сворачивает за угол дома, Дорота прибавляет скорость, но за углом никого нет. Дает задний ход. Подъезжает к дому, в котором они оба живут, и — нарушая правила — ставит машину перед самым подъездом, чтобы ординатор не смог улизнуть.

12

Ординатор сидит в большой комнате. Везде импровизированные полки, посылочные ящики, множество склянок, пузырьков с лекарствами, разноцветных коробочек. Ординатор с помощью двух молодых людей выискивает в разложенных перед ним справочниках описания лекарств, находит их польские названия. Надевая и снимая очки, читает сроки годности лекарств. В комнату входит худощавый мужчина в черном, только у горла белеет полоска стоячего воротничка. Это ксендз, которого мы, возможно, помним по первой новелле. Ординатор поднимает на лоб очки.

Ординатор. Работы на неделю.

Ксендз. Прошу прощения... у нас здесь сейчас будут занятия.

Ординатор кисло улыбается.

Ординатор. Тогда на месяц.

13

Дорота уже замерзла в машине. Включает мотор и печку, греет руки. Ординатор, завидев издалека «фольксваген», пятится и входит в другой подъезд.

14

Ординатор нажимает верхнюю кнопку в лифте и по коридору, тянущемуся вдоль всего здания, переходит в нужный подъезд. Вызывает лифт и спускается на свой этаж. Ключи, три замка и так далее.

Дорота с изумлением видит, что в оранжерее зажигается свет.

15

Ординатор, еще в пальто, читает оставленную пани Басей записку: «Суп в холодильнике, кактус я пересадила в горшок и подперла. Вы его не трогайте. По объявлениям звонила. В среду приду и расскажу. Барбара». Звонок. Ординатор вздыхает. Настойчивый звонок повторяется.

Ординатор. Сейчас!

Зажигает газ, ставит на огонь четыре приготовленные пани Басей кастрюли с водой и открывает дверь. Дорота, не снимая дубленки, входит в комнату.

Ординатор. Я пришел через другой подъезд. Можете курить!

Дорота вытаскивает из пачки сигарету; пальцы у нее дрожат. Озирается в поисках пепельницы, встает; на письменном столе пепельницы нет, зато есть фотографии в рамке. Несколько мужчин стоят около старого винтового самолета.

Ординатор. Как вы моетесь?

Дорота. Грею на газу воду.

Ординатор. Послушайте... Я правда не знаю.

Дорота затягивается и стряхивает пепел на ладонь.

Дорота. Я очень... Мы с мужем... Я его люблю.

Ординатор. Я несколько раз видел вас вместе. Похоже было.

Дорота рассматривает горстку пепла у себя в ладони.

Ординатор. Медицина ничего не знает о причинах. О последствиях — чуть больше. Прогнозы... тоже мало что можно сказать...

Дорота перебивает его.

Дорота. Американцы своим больным говорят.

Ординатор. Да, говорят. Плохие прогнозы в основном подтверждаются, хорошие — реже.

Дорота. Пускай будет плохой. Скажите: он умрет. Чтобы я знала. Я буду делать для него все, что могу...

Пепел с ее сигареты падает на пол.

Ординатор. Ничего вы не можете. Только ждать.

Короткие рациональные ответы ординатора бесят Дороту, но она должна во что бы то ни стало довести разговор до конца. На этот раз ей удается стряхнуть пепел в ладонь. Успокаивается.

Дорота. Если дадите еще минуту, я скажу, почему мне необходимо это знать.

Ординатор. Слушаю.

Дорота. Я не могла забеременеть. А теперь я на третьем месяце. Не от мужа... Если сделать аборт... всё, это последний шанс. А если муж будет жить... нельзя рожать этого ребенка. Мужчина, о котором я говорю, очень близкий мне человек. Не знаю, поймете ли вы... Можно любить сразу двоих...

Ординатор. Надежды на выздоровление у него не больше пяти процентов, на то, что выживет и будет влачить жалкое существование,— примерно пятнадцать. Так утверждает медицина. Я же... Я слишком много видел людей, которые жили, хотя не должны были жить, и таких, которые умирали без причины.

Дорота долго, старательно гасит сигарету в спичечном коробке. Ярко вспыхивает внезапно загоревшаяся спичка.

Ординатор. Он будет знать, что это не его ребенок?

На лице Дороты появляется нечто подобное тому, что в романах называется «злой улыбкой».

Дорота. Конечно... Вы способны только раскладывать все по полочкам. Вы тоже...

Ординатор. Я знаю, что люди на все соглашаются. Иногда...

Дорота. Есть вещи, которые нельзя сделать человеку... которого любишь... который умирает... Вы верите в Бога?

Ординатор. Да...

Дорота. А мне не у кого спросить...

Дорота уходит, не попрощавшись. Ординатор поднимает голову. С фотографии на него глядят смеющиеся дети с мороженым в руках. Ординатор встает и набрасывает салфетку на клетку с канарейкой, которая как раз собралась петь.

16

Перед дверью в квартиру Дороты на большом туго набитом рюкзаке сидит мужчина в ветровке. Увидев Дороту, встает.

Янек. Я звонил... Ты слышала на автоответчике?..

Дорота. Да.

Открывает дверь, смотрит на рюкзак.

Дорота. Это Анджея?

Янек. Мы уезжаем. Через неделю. Прямиком в Дели, а оттуда, уже с носильщиками, идем в первый лагерь.

Входят в квартиру. Янек ставит тяжелый рюкзак в передней.

Дорота. Зачем принес?

Янек. Никого же не будет, еще кто-нибудь залезет...

Дорота. Послушай... а не рановато ли вы его хороните?!

Янек достает из кармана записку.

Янек. Я ему написал... В горах нам его будет не хватать.

Дорота. Забирай это. Забирай.

С грохотом распахивает дверь, пытается одна выволочь тяжеленный рюкзак на площадку.

Дорота. Он член клуба или нет?! Имеет право держать рюкзак на складе?

Янек. Да, но...

Дорота. Так пускай там и лежит, черт побери! Пусть лежит, по крайней мере, пока он не умер!

Перетаскивает рюкзак через порог и захлопывает дверь. Янек остается в передней.

Янек. Прости... Мы не хотели... Бедная ты...

Дорота. Нет, уже все в порядке. Это было не так глупо...

Янек. Ты о чем?

Дорота. Об этом идиотском рюкзаке.

Янек. Как он себя чувствует?

Дорота молчит.

Сидит на кухне. Тупо смотрит на стакан с чаем, над которым клубится пар. Поднеся к стакану палец, начинает медленно, миллиметр за миллиметром, подталкивать его к краю стола. И вот уже он стоит на краю, но Дорота не убирает пальца, стакан наклоняется и со звоном падает. Дорота не реагирует. Она будто и не заметила того, что сделала. В комнате зазвонил телефон. Дорота не двигается с места. После второго звонка включается магнитофон. Слышен Доротин голос.

Дорота *(за кадром)*. Квартира Анджея и Дороты Геллер. Вы говорите с автоответчиком. После сигнала сообщите, что вы хотели сказать. У вас есть полминуты.

Короткий электронный сигнал, и после небольшой паузы отчетливый мужской голос.

Мужчина *(за кадром)*. Это я. Здесь еще только полдень, а у тебя вечер. Я вернулся с репетиции. Набежала куча народу. Мне ужасно одиноко. Жду тебя каждый день. Позвоню завтра вечером, у вас будет ночь... Запись, наверно, уже кон...

Негромкий щелчок. Магнитофон отключается.

17

В пустой — еще рано — лаборатории ординатор рассматривает что-то под микроскопом. Продолжается это долго.

Ординатор. Предыдущий мазок.

Молодой врач сменяет препарат под объективом. Ординатор опять замирает над микроскопом.

Ординатор. Еще более ранний.

Процедура повторяется.

Ординатор. И самый последний.

Молодой врач снова заменяет препарат.

Ординатор. Взгляните.

Теперь врач склоняется над окуляром. Ординатор меняет препараты, всякий раз сообщая, какой кладет.

Ординатор. Две недели назад. Неделя. Самый свежий.

Молодой врач поднимает взгляд. Вокруг глаза у него отпечатался ободок окуляра.

Врач. Вы нас всегда учили...

Ординатор. Оставьте... Что вы думаете?

Врач. Прогрессирует.

Ординатор кивает — он думает так же.

18

У гинеколога вид мужчины, видавшего немало женщин — не только в клинике. Закончив осмотр, он разглядывает Дороту.

Гинеколог. Прекрасно. Можете сойти.

Дорота не шевелится.

Дорота. Мне необходимо сделать аборт, доктор. Я пришла договориться.

Гинеколог. От такой прелести хотите избавиться?

Дорота. От такой прелести.

Гинеколог раскрывает блокнот, ищет свободное место.

Гинеколог. Вы у меня бывали?

Дорота. Первый раз.

Гинеколог. Послезавтра. Фамилия?

Дорота. Геллер. Дорота.

Гинеколог. Красивое имя.

19

Дорота в холле гостиницы «Европейская». Озирается. Мужчина в очках, лет тридцати пяти, отставляет чашечку кофе, встает.

Дорота. Это вы?

Человек в очках. Я... Здравствуйте. Витек мне говорил...

Достает конверт и пакетик в цветной бумаге.

Дорота. Когда вы прилетели?

Человек в очках. Ночью. Он просил, чтобы я вам о нем рассказал.

Дорота. Рассказывайте.

Человек в очках. Концерт уже был. Он не может до вас дозвониться. Просил меня сказать... Он попытается сегодня ночью... На концерте был полный зал...

Дорота. Знаю.

Разговор не клеится.

Человек в очках. Вот и все. У вас есть ключи от его квартиры...

Дорота. Да.

Человек в очках. Он просил, чтобы вы забрали оттуда ноты. Они на рояле, несколько листов в зеленой обложке. Вот и все.

20

Дорота в квартире Витека. Открывает рояль, легонько ударяет пальцем по клавишам. Закрывает крышку, но музыка не умолкает. Она будет слышна на протяжении всей сцены. Квартира представляет собой одну большую комнату — все перегородки сняты. Видно, что Витек уезжал в спешке — кровать не застлана, везде разбросаны вещи. Дорота подходит к висящему на плечиках пиджаку. Всовывает руку в рукав, прижимается к нему. Потом идет в ванную, зажигает свет. На зеркале губной помадой написано: «Встала раньше. В девять у филармонии. Дорота». В середине буквы «о» в слове «Дорота» нарисовано улыбающееся солнышко. Дорота тоже улыбается, возвращается к роялю и кладет на лежащие там ноты в зеленой обложке письмо и яркий пакетик.

21

Пани Бася улыбается с порога — но не так, как обычно.

Ординатор. Добрый день, пани Барбара.

Смотрит на нее внимательно.

Ординатор. Что случилось, пани Барбара?

Пани Бася. Купила...

Ординатор. Купили!

Пани Бася. Да, по объявлению, которое вы отметили...

Ординатор. А почему не надели? Надо же показать...

Пани Бася. Красивое... Я его, наверно, не стану носить. Жалко... Знаете, какие сейчас люди. Снимут, и не заметишь.

Ординатор. Рассказывайте.

Пани Бася показывает.

Пани Бася. Длинное, черное... будто на меня сшито... а воротник... ну в точности, как я хотела...

Ординатор. Сколько отдали? Мне-то можно сказать...

Пани Бася смеется — теперь уже от всей души; она счастлива.

Пани Бася. Все, пан ординатор. Все, что скопила за тридцать лет.

Она уже успела переодеться, достала из сумки отвертку и теперь стоит у балконной двери, выкручивая болты из оконных рам. На одном окне висят рентгеновские снимки. Ординатор подходит к ним и — в который уж раз — внимательно рассматривает.

Когда пани Бася приближается со своей отверткой, перевешивает снимки так, чтобы они ей не мешали.

Пани Бася. Вы уже и дома работаете?

Ординатор. Да... Люди все время спрашивают, сколько им осталось жить...

Пани Бася. И вы говорите?

Ординатор. Не говорю... Я ведь не знаю...

Пани Бася отрывается от работы и сообщает, понизив голос, точно открывая великую тайну.

Пани Бася. Я б хотела умереть сразу.

Ординатор отвечает таким же серьезным, заговорщическим тоном.

Ординатор. Боитесь?

Пани Бася. Кто ж не боится. Но я, пан доктор... Пока жива, окна у меня всегда будут сверкать.

Ординатор прячет рентгеновские снимки в портфель. В кухне насыпает в стаканы кофе, заливает кипятком. Пани Бася стоит на пороге, вытирая фартуком руки. Оба садятся, пьют кофе, как всегда маленькими глотками, чтоб не обжечься. После минутного молчания пани Бася напоминает.

Пани Бася. Вы надели кашне...

Ординатор. Кашне... да. Сегодня, пани Бася, рассказ будет недолгий. Надел кашне и пошел на работу, в больницу. Приходит человек и говорит: есть приказ, сегодня ночью переброска в Англию. Я позвонил домой, она спала. Подошел отец, сказал: она спит, поэтому я так тихо говорю. Я спрашиваю: а дети? Все в порядке. Я с ними играл, и девочка от смеха описалась, а малыш проснулся голодный, я его покормил, и теперь он калякает по-своему. Я засмеялся: и о чем же калякает? Видно, он ему приставил трубку, потому что я услышал: гу... гуу... Это было в одиннадцать. В двенадцать я отпросился с работы. Поехал домой, а дома уже не было.

Пани Бася застывает, не донеся стакан до рта.

Пани Бася. Это тогда, значит?..

Ординатор. Тогда, пани Бася. На том месте, где стоял наш дом, была яма. Тогда. В тот самый день, в начале первого.

22

Дорота *(за кадром)*. Квартира Анджея и Дороты Геллер. Вы говорите с автоответчиком. После сигнала сообщите, что вы хотели сказать. У вас есть полминуты.

Как обычно, короткий электронный сигнал. Голос Витека — отчетливый, как будто Витек рядом, хотя он очень далеко.

Витек *(за кадром)*. Дорота, возьми трубку. Ты ведь дома?.

Дорота поднимает трубку. Ночь.

Витек *(за кадром)*. Дорота... Я звоню уже который день...

Дорота. Меня не было.

Витек *(за кадром)*. Ты получила паспорт?

Дорота. Получила... Но... он мне не понадобится.

Витек *(за кадром)*. Почему?

Дорота молчит.

Витек *(за кадром)*. Дорота! Почему? Как Анджей?

Дорота. Плохо. Очень плохо.

Витек *(за кадром)*. Почему не понадобится паспорт?

Дорота. Я иду на аборт.

Витек *(за кадром)*. Что ты сказала?

Дорота. Завтра я иду делать аборт.

Теперь молчит Витек.

Дорота. Понял?

Витек *(за кадром)*. Да. Дорота, если ты это сделаешь, а Анджей умрет... мы не сможем быть вместе.

Дорота. Знаю.

Опять тишина.

Дорота. Этот разговор тебе будет стоить кучу денег.

Витек *(за кадром)*. Я хочу, чтобы ты была со мной.

Дорота. Попроси кого-нибудь привезти тебе ноты...

Витек *(за кадром)*. Да. Я хочу... Я тебя люблю.

Дорота вешает трубку. Вырывает телефонный шнур из розетки и обнимает руками подушку.

23

В комнате, заставленной канцелярскими шкафами со множеством ящичков, принимает посетителей блондинка средних лет.

Дорота. Я хочу вернуть паспорт.

Блондинка. Фамилия.

Дорота. Дорота Геллер.

Блондинка выдвигает один из ящичков, без труда находит удостоверение личности Дороты и с удивлением смотрит на приколотый к нему квиток.

Блондинка. Вы несколько дней назад получали. В Штаты.

Дорота. Да.

Блондинка. Пока не обязательно отдавать. Даже если поездка откладывается.

Дорота. Она не откладывается. Я никуда не еду.

24

Ординатор проводит у себя в кабинете совещание.

Ординатор. ...по этому поводу я тоже не скажу ничего утешительного. Чтобы вывести тараканов, надо на несколько дней освободить все палаты, чего мы сделать не можем. Так что придется еще по крайней мере год жить...

На пороге появляется секретарша, говорит шепотом.

Секретарша. Эта дама, она уже приходила... Геллер...

Ординатор. Впустите.

Секретарша выходит из кабинета, а ординатор возвращается к прерванной теме борьбы с тараканами.

25

Секретарша. Пан ординатор сказал: только в порядке исключения.

Открывает стеклянную дверь, ведущую из отделения в коридор, и впускает Дороту. Дверь палаты № 12, как мы помним, тоже наполовину застеклена. Дорота подходит к этой двери, смотрит через стекло в палату. У Анджея волосы слиплись от пота, щеки еще больше ввалились. Резиновые шланги капельницы, маленький лоток, в который Анджей поминутно, не открывая глаз, сплевывает. Невдалеке от Дороты в коридоре стоит — не замеченный ею — молодой мужчина в чем-то белом, похожем на врачебный халат. Внимательно смотрит то на Дороту, то на Анджея. Его лицо нам знакомо. Может быть, мы уже видели его в этом сериале, может быть, где-то еще. Возможно, каждый из нас когда-нибудь видел это лицо... Дорота садится возле Анджея. Наклоняется к нему.

Дорота. Анджей. Ты меня слышишь?

Искаженное от боли лицо Анджея разглаживается — больше ничто не указывает, что он услышал Дороту.

Дорота. Слышишь?

Говорит тихо, но очень отчетливо, разделяя слова.

Дорота. Я — очень — тебя люблю.

Трудно сказать, понимает ли что-нибудь Анджей. Его лицо снова искривляет гримаса боли. Дорота гладит мокрые волосы. Ей хочется, чтобы Анджей — даже если ее не слышит — знал, что она рядом. Молодой мужчина в белом по-прежнему смотрит в палату сквозь стеклянную дверь. Смотрит на Анджея, который сейчас не ЗДЕСЬ и не ТАМ. Дорота убирает упавшую на лоб мужа прядь волос и выходит из палаты, а Анджей разглядывает мир: облупленную спинку кровати, на которую — неизвестно откуда — капает вода. Теперь она густая, плотная, как прозрачная ртуть. Капли разбиваются о спинку с неожиданной силой...

26

Дорота бесцеремонно проходит через комнату секретарши и резко открывает дверь в кабинет. Ординатор умолкает на полуслове, секретарша вскакивает с сознанием допущенной оплошности. Ординатор обращается вначале к ней.

Ординатор. Оставьте нас.

Дорота. Не надо, я на секунду.

Смотрит ординатору в глаза.

Дорота. Вы отказались вынести приговор моему мужу. Но я не хочу, чтобы ваша совесть была спокойна. Вы вынесли приговор моему ребенку.

Ординатор снова обращается к секретарше.

Ординатор. Оставьте нас, я же просил.

Дорота. Через час я иду к врачу.

Ординатор. Не делайте этого.

Дорота останавливается.

Дорота. Что?

Ординатор. Не делайте этого.

Ординатору трудно произнести то, что он решил сказать.

Ординатор. Он умрет.

Дорота. Откуда вы знаете?

Ординатор. Каждый день новые метастазы. Шансов нет.

Дорота. Поклянитесь.

Ординатор молчит.

Дорота. Поклянитесь!

Ординатор. Бог мне свидетель!

Дороту отпускает напряжение. Лицо ее почти спокойно. Она идет к двери, но уже далеко не столь решительно. Ординатор окликает ее у самого порога.

Ординатор. Простите...

Дорота оборачивается.

Ординатор. Вы, если не ошибаюсь, выступаете в филармонии?

Дорота. Выступаю.

Ординатор. Мне бы хотелось как-нибудь послушать...

Дорота пристально на него смотрит и медленно закрывает за собой дверь.

27

Сумерки. Дорота в своей квартире стоит у окна. Смотрит в пространство. Позади нее — мрак неосвещенного жилья.

К окну своей оранжереи, освещенной раскаленной докрасна спиралью электрокамина, подходит ординатор и, как Дорота, смотрит вдаль.

Лицо Анджея бледно. Слышен негромкий звук — звон? Жужжанье? Анджей приподнимает веки. В стакане с остатками компота барахтается пчела. В какой-то момент жужжанье смолкает. Пчела медленно карабкается вверх по стеклу. Добравшись до края стакана, отряхивает крылышки и улетает.

28

Зал филармонии, концерт. Дорота, поглощенная игрой, среди скрипачей. Среди публики — ординатор. Вслушиваясь в прекрасную, превосходно исполняемую музыку, светлую и гармоничную, смотрит на Дороту. Больше ничего не происходит — музыка заполняет зал, а потом умолкает. Дорота отрывает смычок от скрипки.

29

Ночью кабинет ординатора утрачивает свой сухой деловой облик. В небольшой круг света от лампы на письменном столе попадают только ближайшие предметы. Ординатор дремлет, откинув голову на спинку кресла. Судя по разложенным перед ним бумагам, результатам анализов, историям болезней, он заснул за работой. Его будит негромкий стук в дверь.

Ординатор. Войдите.

Дверь приоткрывается. На пороге Анджей. Он по-прежнему очень худ и бледен, однако жив и стоит в дверях. Мы впервые слышим его низкий голос.

Анджей. Можно?

Ординатор. Прошу.

Анджей. Вы спали...

Ординатор. Вздремнул. Заходите...

Анджей пока еще чувствует себя неуверенно, передвигается осторожно, опирается о кресло.

Анджей. Не могу спать...

Ординатор. Садитесь.

Анджей. Я хотел вас поблагодарить.

Ординатор. Не за что. В вашем случае, правда, не за что.

Анджей. Я не верил...

Ординатор. Я тоже. Обследования, анализы, снимки — все указывало на... Видите, в очередной раз выяснилось, что мы очень мало знаем.

Анджей. Я возвращаюсь оттуда... Да?

Ординатор. Да.

Анджей. Мне казалось, что мир распадается. Все становилось причудливым, безобразным... Будто кто-то умышленно уродовал мир, чтобы мне было легче, чтобы я о нем не жалел...

Ординатор. А сейчас? Покрасивее стал?

Анджей. Нет... Но я могу прикоснуться к столу. Он гораздо прочнее... Более реальный.

Анджей дотрагивается до стола, уже изрядно потрепанного жизнью — выщербленного, потрескавшегося. Надо быть в особом состоянии духа, чтобы назвать его «прочным». Анджею как будто неловко за свои слова. Он соединяет ладони, шевелит пальцами, смотрит на них.

Анджей. К тому же... знаете...

Ординатор терпеливо ждет.

Анджей. ...у нас будет ребенок.

Поднимает улыбающийся взгляд. Ординатор готов разделить его чувства.

Ординатор. Я очень рад... пан Анджей.

Перевод с польского Ксении Старосельской

Цитатник «ИК»

Вестерны

На этом пришлось бы закончить фильм.

Джон Форд о том, почему не перестреляли лошадей, чтобы остановить дилижанс в фильме «Дилижанс» (1940-е годы)

Он (Джон Форд) дал мне список книг из пятидесяти — мемуары, романы, прочая литература о той эпохе. Потом он отправил меня в места, где издавна жили апачи, чтобы я все прочувствовал, пропитался запахом этой земли. По возвращении Форд поинтересовался, удовлетворяет ли меня объем проведенной исследовательской работы. Я ответил утвердительно. «Отлично,— сказал он.— А теперь забудь все, что ты прочитал, и мы начнем писать сценарий».

Фрэнк С. Наджент, сценарист, о подготовительной работе к фильму «Форт апачей» (около 1947 года)

Роли ковбоев я всегда считал совершенно неподходящими для себя. Мне вечно приходилось придумывать две-три фразы, чтобы оправдать свое произношение. Ну, например:

Толстяк: Откуда ты, приятель?

Флинн. Вообще-то из Ирландии, но я не меньше американец, чем ты.

Эррол Флинн (1959)

У меня как у актера была одна-единственная проблема. Отсутствие таланта. Я этого не скрывал. Так прямо режиссерам и говорил... Они меня защищали. Я двадцать раз снялся в одном и том же фильме.

Оди Мерфи о своих вестернах (около 1960)

Джон Форд вышел и на секунду остановился, оглядываясь по сторонам. В одной руке он держал чашку, другую положил себе сзади на бедро... Когда он направился к камере, движения его были раскованны, руки болтались, все тело покачивалось из стороны в сторону. Вдруг стало ясно, где Джон Уэйн подсмотрел свою походку.

Питер Богданович (1967)

По-моему, они усматривали опасность в том, что герой вестерна («Ровно в полдень») человек не бесстрашный. Он обладал фантастическим мужеством, но не бесстрашием. Он боялся, а традиционалисты полагали, что герою вестерна такое чувство, как страх, должно быть неизвестно. Я всегда считал это ребячеством.

Фред Циннеман (1980-е годы)

Когда Лючано Винченцони писал сценарии спагетти-вестернов, он задумывал их как комедии, а Серджо Леоне снимал их как истинные трагедии. Вот это-то несоответствие между намерениями автора и режиссера и порождало весьма любопытные фильмы.

Питер Богданович (1973)

Вестерны пользуются успехом во всем мире, потому что в них никто ничего не говорит.

Джеймс Стюарт (1983)

Режиссеры

Пусть режиссером будет Джон Форд. Он умеет здорово орать.

Карл Лиммль, руководитель одной из студий в «Юниверсл пикчерз» (1919)

Я не люблю, когда вместо эскиза костюма мне показывают нечто такое, что я сам мог бы купить или носить. Мне нужно что-то оригинальное.

Сесиль Б. Де Милль художнику по костюмам Эдит Хед (примерно 1920)

Кино и радио сплотят людей. Они — залог единства, общности людей во всем мире. В конечном итоге они помогут, возможно, достигнуть единения с Богом.

Сесиль Б. Де Милль (1927)

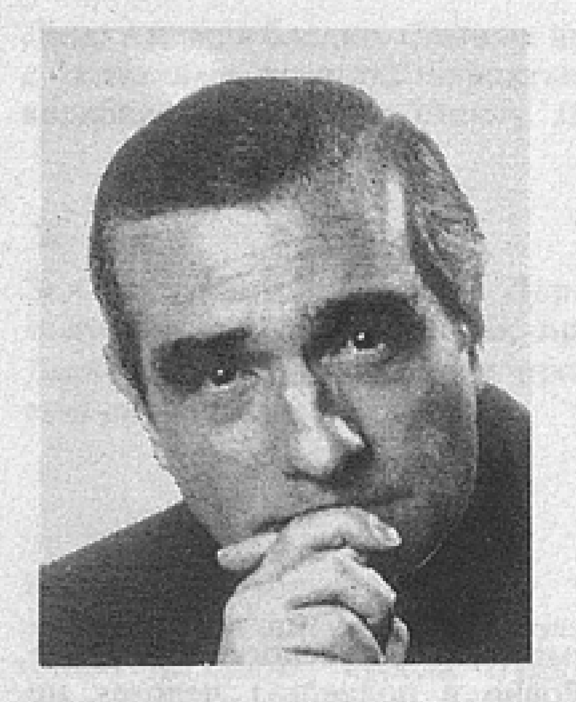
Может, мы могли бы устроить так, чтобы Уайлер начинал каждый раз с шестого дубля? Тогда бы мы быстрее добирались до девятого или десятого.

Хэл Б. Уоллис на съемках «Иезавели» (1937)

Логика меня не волнует, мне важен эффект. Если зрители когда-нибудь и задумываются над логикой, так только на пути из кинотеатра домой, а к тому времени, видите ли, все уже заплатили за билеты.

Альфред Хичкок (примерно 1940)

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1993, № 1—3.




Мартин Скорсезе


Дэвид Лин


Эррол Флинн

Актеры! Актеры! Все-то им надо знать!

Майкл Кертис, когда актеры попросили кое-что объяснить на съемках «Касабланки» (1943)

Ненавижу кино... То есть мне, конечно, нравится его снимать. Но просить меня говорить об искусстве совершенно бесполезно.

Джон Форд (50-е годы)

У вас какая-то непонятная антипатия к коротким сценам.

Дэвид О. Селзник Джону Хьюстону во время работы над «Прощай, оружие» (1957)

Мне хочется самому пробраться на экран и все переделать. Будто после пятнадцатилетнего перерыва встречаешь девушку, с которой когда-то гулял. Глядишь на нее и думаешь: «Господи, помилуй, неужели вот с этим существом я ложился в постель?»

Альфред Хичкок о своих старых фильмах (60-е годы)

Мне кажется, что подлинная трагедия Орсона Уэллса в том, что тридцать лет он слишком много времени проводил со всемогущими продюсерами, которые угощали его сигаретами, но ни за что бы не дали ему проявить и сотни футов пленки.

Франсуа Трюффо (примерно 1972)

Сначала я учился у Джона Форда, а потом у Сесиля Де Милля тому, чего делать не следует.

Говард Хоукс (70-е годы)

По-моему, Альфред Хичкок — единственный режиссер, свободный от влияния Дэвида О. Селзника... Когда на съемки любого из его фильмов заходил продюсер или автор сценария, Хичкок останавливал камеру, сославшись на техническую неисправность. Вскоре всем стало ясно, что камера работает только когда их нет на съемочной площадке, но никак не в их присутствии.

Ингрид Бергман (1972)

Когда режиссер имеет дело с детьми, приходится обращаться с ними так, как если бы им было по сорок.

Питер Богданович о своей работе с Татум О'Нил и П. Дж. Джонсоном в «Бумажной луне» (1973)

Я не сообщаю: «Вот сейчас я расскажу вам нравоучительную историю и будьте добры насладитесь ею». Нет, первым делом я их развлекаю. Я смешу их, а тогда они, может быть, и смягчаются настолько, чтобы воспринять какой-нибудь нравственный урок.

Фрэнк Капра (примерно 1975)

Конечно же, я называю себя художником. А как же мне себя величать — водопроводчиком, что ли?

Федерико Феллини (примерно 1976)

У кинематографистов десятки жизней — по одной на каждый фильм. И в этом смысле после окончания работы над картиной, когда исчезает ее мир, они немножко умирают. С этой точки зрения наше занятие весьма меланхолическое.

Джон Хьюстон (примерно 1976)

Вся сложность взаимоотношений с Альфредом Хичкоком заключается в том, что работать с ним над сценарием одно удовольствие — он изобретателен, осторожен, очарователен, большего и пожелать нельзя. Но в то же время он человек очень холодный, по-моему, тщеславный. Мне кажется, он не любит людей. Я полагаю, что поэтому-то ему доставляет такое удовольствие убивать их в остросюжетных фильмах.

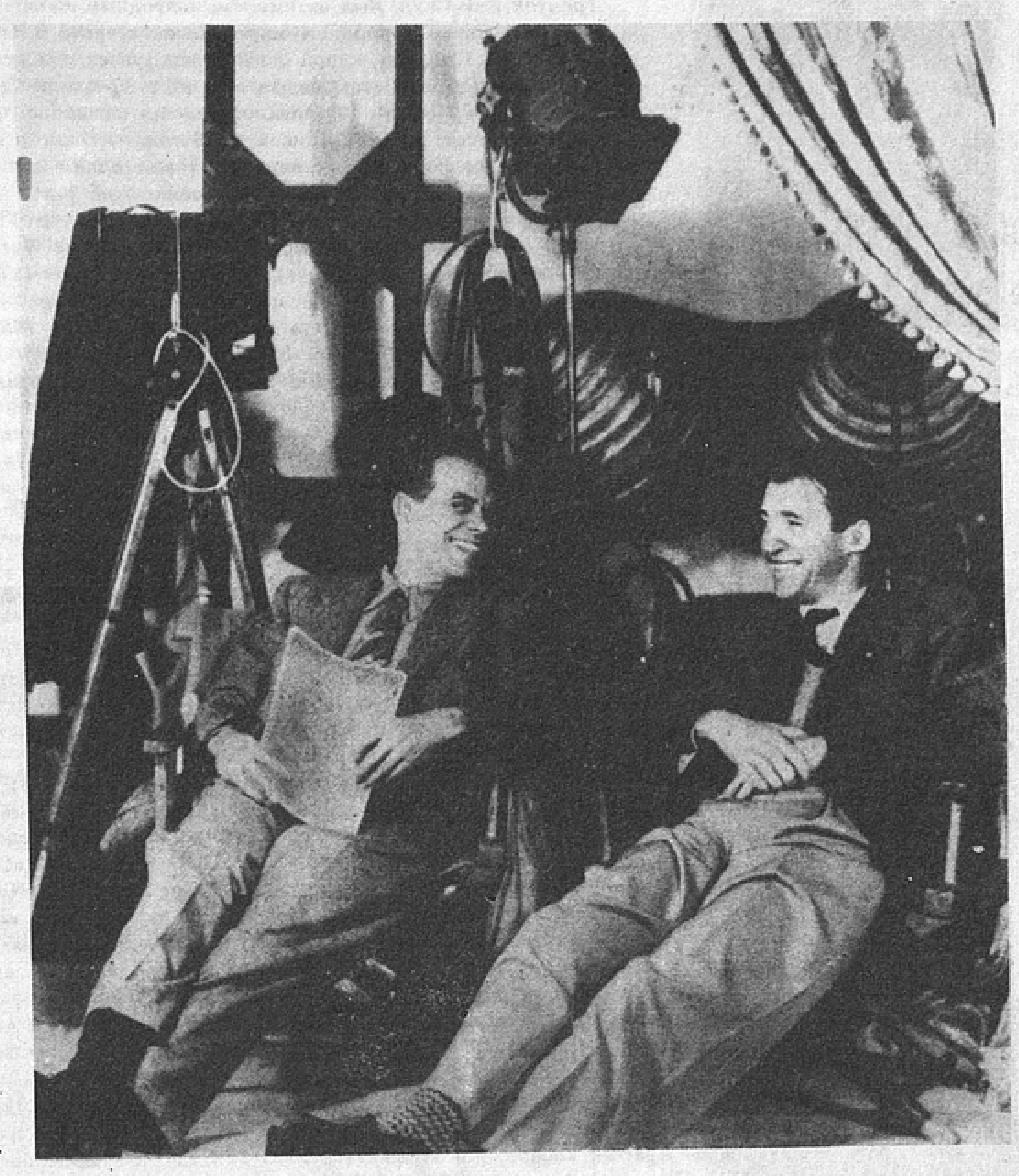
Джон Майкл Хэйз, сценарист (примерно 1978)

Я хотел быть всего-навсего обыкновенным приходским священником.

Мартин Скорсезе о своих юношеских стремлениях (примерно 1978)

Когда я был маленьким, он мне именно таким и запомнился.

Вуди Аллен о том, почему «Манхэттен» черно-белый (примерно 1980)



Фрэнк Капра и Джеймс Стюарт

Возьмите «меня», вычтите «кино», и получится «ноль».

Акира Куросава (1982)

Мы подождали, пока солнце уже почти село, и велели ребятам пролететь на велосипедах на фоне заката. Мы сказали: «Мчитесь, как ветер, мчитесь, как ветер». И они так и полетели...

Стивен Спилберг раскрывает секрет спецэффектов в фильме «Е. Т. Инопланетянин» (1982). В кульминационной сцене фильма, как известно, ребята на велосипеде, спасаясь от преследования, взмывают в небо.

Что значит быть режиссером? Это значит с помощью массы людей и невероятно тяжелой аппаратуры пытаться достичь легкости пера писателя.

Дэвид Лин (примерно 1983)

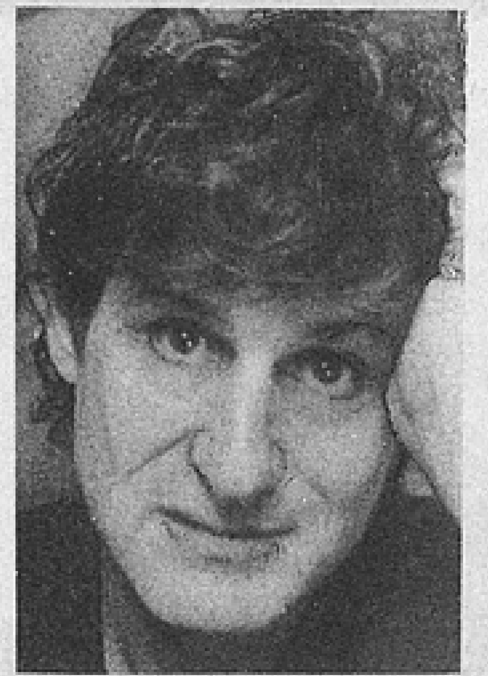
Помню, я попросила Уоррена Битти хоть немного порепетировать сцену (из «Красных»). И мы стали репетировать вечером после работы, продолжили в субботу, затем в воскресенье и с тех пор я уже никогда ни о чем Уоррена не просила.

Морин Стэплтон (1984)

Мистер Хичкок не говорил, что актеры — это скот. Он говорил, что с ними надо обращаться, как со скотом.

Джеймс Стюарт (1985)

Подборку подготовила и перевела с английского Мария Теракопян



ЗАЛМАН КИНГ, актер и режиссер (США)

Настоящая фамилия Лефковиц. Родился в 1942 году в Нью Джерси. Окончил Трентон Хай Скул. Был яхтсменом, подводным пловцом, снимался в рекламных фильмах о подводном мире. После встречи в 1961 году с Патрицией Луизианой Ноп, его женой с 1966 года, увлекся искусством, занялся литературной деятельностью, играл в кино, в 80-е годы был продюсером, в том числе ленты «Девять с половиной недель», созданной по сценарию, который написал вместе с П. Л. Ноп. С 1988 года — соавтор сценариев и режиссер собственных фильмов, где является также одним из продюсеров.

Актер: *1968*: «Шагай в такт слов своих, чтоб ритм не потерять» («You've Got to Walk It Like You Talk It Or You'll Lose That Beat»), выпуск — 1971. *1970*: «Война бутлеггеров» («The Moonshine War»), *1971*: «Горнолыжник-бездельник» («Ski Bum»); «Заговор в Пасху» («The Passover Plot»), с Израилем. *1973*: «Некоторые называют это любовью» («Some Call It Loving»). *1980*: «Загадай мне загадку» («Tell Me a Riddle»). *1981*: «Галактика ужаса» («Galaxy of Terror»). *1986:* «Грустная радость» («Blue Sunshine»). Режиссер: *1988:* **«Слияние двух лун»** («Two-Moon Junction»). *1989:* **«Дикая орхидея»** («Wild Orchid»). *1991:* **«Дикая орхидея II; Две тени Блю»** («Wild Orchid II: Two Shades of Blue»). *1992*: «Дикая орхидея III: Дневник «Красного башмачка» («Wild Orchid III: Red Shoes Diary»).



АНХЕЛА МОЛИНА, актриса (Испания)

Родилась 3 октября 1955 года в Мадриде. Дочь певца и актера Антонио Молины. Младший брат — актер Мигель Молина. С детства изучала танцы, затем училась в Мадридской академии драматического искусства. С 1975 года снимается в кино в разных странах Европы. Выступает и как певица, выпустила несколько звуковых альбомов.

1975: «Сожженный город» («La ciudad quemada»); «Долгие каникулы 36-го» («Las largas vacaciones del 36»), реж. Х. Камино; «Не хочу терять честь» («No quiero perder la honra»). *1976:* «Человек, умеющий любить» («El hombre que supo amar»); «Черная стая» («Camada negra»), реж. М. Гутьеррес Арагон. *1977*: «Никогда не поздно» («Nunca es tarde»), реж. Х. де Арминьян; «К неблагодарному Господу» («A un dios desconocido»); «Чудесная история падре Висенте» («La portentosa historia del padre Vicente»); «Этот смутный объект желания» («Cet obscur objet du désir»), во Франции, реж. Л. Бунюэль. *1978:* «Выжившие после кораблекрушения» («Los restos del naufragio»); «Пробка, невероятная история» («L'ingorgo, una storia impossibile»), в Италии, реж. Л. Коменчини; «Сердце чащи» («El corazón del bosque»), реж. М. Гутьеррес Арагон. *1979:* «Сабина» («La Sabina»), реж. Х. Л. Бopay; «Операция «Чудовище» («Operación Ogro»), Испания — Италия, реж. Дж. Понтекорво. *1980:* «Хорошие известия» («Le buone notizie»), в Италии, реж. Э. Петри; «Отстранен от дел» («Kaltgestellt»), в Западном Берлине. *1982:* «Глаза, рот» («Gli occhi, la bocca»), в Италии, реж. М. Беллоккьо; **«Демоны в саду»** («Demonios en el jardin»), реж. М. Гутьеррес Арагон; «Беарн, или Комната кукол» («Bearn, o La sala de las munecas»); «Эта непреклонная жизнь» («Dies rigorose Leben»), в ФРГ. *1983*: ТВ ф. «Прекрасная Отеро» («La bella Otero»), в Италии. *1984*: ТВ сериал «Камо грядеши» («Quo vadis»), в Италии, реж. М. Никетти; «Вечный огонь» («Fuego eterno»). *1985*: «Железная рука» («Bras de fer»), во Франции; видеофильм «Мне есть что сказать тебе» («Tengo algo que decirle»); «Каморра» («Сложное переплетение женских судеб, переулков и преступлений») — «Camorra» («Un complicato intrigo di donne, vicoli e delitti»), Италия — США, реж. Л. Вертмюллер; «Лола» («Lola»); «Золотая река» («El río de oro»); ТВ ф. «Генерал» («Il generale»); в Италии. *1986*: «Невеста была прекрасна» («La sposa era bellissima»), Италия — ВНР, реж. П. Габор; «Золотые улицы» («Golden Streets»), в США; «Огни» («Fuegos»), во Франции; **«Полнеба»** («La mitad del cielo»), реж. М. Гутьеррес Арагон; приз за роль на МКФ в Сан-Себастьяне. *1987:* «Лаура, с неба спускается ночь» («Laura, del cielo llega la noche»). *1988*: «Свет и тени» («Luces y sombras»), реж. Х. Камино; «Женщина-варвар» («La barbare»), во Франции; «Эскилаче» («Esquilache»); «Любовные дела» («Las cosas del querer»). *1989*: ТВ ф. «Барокко» («Barroco»); «Ангелы» («Les anges»), Швейцария — Испания — Франция — Бельгия. *1990*: «Сандино» («Sandino»), Испания — Чили, реж. М. Литтин; «Рио Негро» («Río Negro»), Венесуэла — Франция; **«Битва трех королей»**, СССР — Марокко — Испания — Италия. *1991*: «Дьявольские души» («Les diaboliques»), Франция — Швейцария; «Человек, потерявший свою тень» («L'homme qui a perdu son ombre»), Швейцария — Испания — Франция, реж. А. Таннер; «Похититель детей» («Le voleur d'enfants»), Франция — Италия — Испания; «Вторник на карнавале» («Martes al carnaval»); «Крапачук» («Krapatchouk»), во Франции. *1992*: «Женщина под дождем» («Una mujer bajo la lluvia»); «1492 — Покорение рая» («1492 — Conquest of Paradise»), Великобритания — Франция — Испания — США, реж. Р. Скотт.

МИУ-МИУ, АКТРИСА (ФРАНЦИЯ)



Настоящие имя и фамилия — Сильвет Эри. Родилась 22 февраля 1950 года в Париже. После окончания актерских курсов играла в экспериментальном театре «Кафе де ля гар» в Париже вместе с Ж. Депардье и П. Деваэром. Все они потом прославились в фильме «Вальсирующие». Одна из лучших актрис современного французского кино. *1971:* «Побег» («La cavale»). *1972:* «Темрок» («Themroc»); «Несколько слишком спокойных господ» («Quelques messieurs trop tranquilles»), реж. Ж. Лотнер; «Бежит, бежит предместье» («Elle court, elle court la banlieue»). «Сгоревшие риги» («Les granges brûlées»). *1973:* «Приключения раввина Якова» («Les aventures de rabbi Jacob»), реж. Ж. Ури. «Вальсирующие» («Les valseuses»), реж. Б. Блие. *1974:* «Большой страх»/«Нежный Дракула» («La grande trouille»/«Tendre Dracula»); «Лили, люби меня!» («Lili, aime-moi»), реж. М. Дюговсон. *1975:* **«Никаких проблем!»** («Pas de problème»), реж. Ж. Лотнер; «Гений, два свояка и курица» («Un génio, due compari, un póllo»), Италия — Франция, реж. Д. Дамиани; «Любви и свежей воды!» («D'amour et d'eau fraîche»); **«Ф как Фэрбенкс»**, в нашем прокате — **«Он хотел жить»** («F comme Fairbanks»), реж. М. Дюговсон. *1976:* «Триумфальный марш» («Marcia trionfale»), Италия — Франция, реж. М. Беллоккьо; **«Дальше — некуда»** («On aura tout vu»), реж. Ж. Лотнер; «Йонас, которому в 2000 году будет 25 лет» («Jonas qui aura vingt cinq ans en l'an 2000»), Швейцария — Франция, реж. А. Таннер. *1977:* «До приятного свидания!» («Al piacere di rivederla»), Италия; «Скажите ей, что я ее люблю» («Dites-lui que je l'aime»), реж. К. Миллер; «Дороги на юг» («Les routes du Sud»), реж. Дж. Лоузи. *1978:* «Увидимся в понедельник» («Au revoir, à lundi»), реж. М. Дюговсон. *1979:* «Пробка, невероятная история» («L'ingórgo, una storia impossibile»), Италия — Франция, реж. Л. Коменчини; «Уловка» («La dérobade»), премия «Сезар» за роль. *1980:* «Женщина-полицейский» («La femme flic»), реж. И. Буассе: «Разумно ли это?» («Est-ce bien raisonnable?»), реж. Ж. Лотнер. *1981:* «Волчья пасть» («La gueule du loup»). *1982:* «Жозефа» («Joséphа»), «Ги де Мопассан» («Guy de Maupassant»). *1983:* «Любовь с первого взгляда» («Coup de foudre»); **«Зной»** («Canicule»), реж. И. Буассе; «Осторожно! В одной женщине может скрываться другая» («Attention! Une femme peut en cacher une autre»), реж. Ж. Лотнер. *1984:* «Полет «Сфинкса» («Le vol du Sphinx»); **«Бланш и Мари»** («Blanche et Marie»). *1986:* «Вечерний туалет» («Tenue de soirée»), реж. Б. Блие. *1987:* «Крутящиеся двери» («Les portes tournantes»), Канада — Франция. *1988:* «Чтица» («La lectrice»), реж. М. Девиль. *1989:* «Милу в мае» («Milou en mai»), реж. Л. Маль. *1990:* «Нечаеву пора вернуться» («Netchaïev est de retour»), реж. Ж. Дерэ. *1991:* **«Тотальная слежка»** («La totale!»), реж. К. Зиди. *1992*: «Бал зануд» («Le bal des casse-pieds»), реж. И. Робер; **«Жерминаль»** («Germinal»), реж. К. Берри.

КЛОД МИЛЛЕР, РЕЖИССЕР (ФРАНЦИЯ)



Родился 20 февраля 1942 года в Париже. В 1962—63 годы учился в ИДЕК. Служил в киноотделе армии. Был ассистентом режиссеров М. Карне, Р. Брессона, Ж. Л. Годара, директором на фильмах Ф. Трюффо.

1967: к/м «Жюльетта в Париже» («Juliet dans Paris»), и ав. сц. *1969*: к/м «Обыкновенный вопрос» («La question ordinaire»), и ав. сц. *1971:* к/м «Камилла, или Катастрофическая комедия» («Camille ou La comédie catastrophique»), и ав. сц. *1974:* ТВ док. ф. «Линия памяти» («Traits de memoiré»). *1976:* «Лучший способ «ходки» («La meilleure façon de marcher»), и соав. сц. *1977:* «Скажите ей, что я ее люблю» («Dites-lui que je l'aime»), и соавт. сц. *1981:* **«Под предварительным следствием»** (в нашем прокате — **«Задержан по подозрению»**, «Garde à vue»), и соав. сц., приз «Сезар» за сценарий. *1982:* «Смертельное кружение жертвы» («Mortelle randonnée»). *1985*: «Дерзкая девчонка» («L'effrontée»), с Швейцарией, и соав. сц. *1988*: **«Маленькая воровка»** («La petite voleuse»). *1992*; «Аккомпаниаторша» («L'accompagnatrice»), и соав. сц.

С. Кудрявцев

«Аляска, сэр!», 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 40 мин.

Студия «Русь», 1992.

Автор сценария А. Ремнев. Режиссер В. Ребров. Оператор В. Пискарев. Художник В. Ярин. Композитор С. Бондаренко. Звукооператоры Р. Атамалибеков, С. Карпов.

Роли исполняют: В. Машков, Е. Романова, А. Жарков, Л. Любецкий, Е. Весник, В. Щербаков, Г. Майков, М. Горевой, Ю. Потемкин.

«Амар, Акбар, Антони», 18 ч. Продолжительность фильма 2 часа 39 мин.

«Эм-Кей-Ди-Филмз» (Индия), 1977.

Авторы сценария Праградж Рей, Кей Шукла, Кадир Хан. Режиссер Манмохан Десаи. Оператор Питер Перейра. Художник А. Ранградж. Композитор Лакшмикант Пьярелал.

Роли исполняют: Винод Кханна, Амитабх Баччан, Риши Капур, Парвин Баби, Ниту Сингх, Шабана Азми, Нирупа Рой, Пран.

«Аморальные истории», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 47 мин.

«Аргос фильм» (Франция), 1974.

Автор сценария, режиссер и художник Валериан Боровчик. Композитор М. Ле Ру.

Роли исполняют: Палома Пикассо, Лиз Данвер, Фабрис Луккини, Шарлотта Александр и другие.

«Быть влюбленным», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 15 мин.

ТОО «Аграс-Синема». 1992.

Авторы сценария В. Константинов, Б. Рацер. Режиссер О. Анофриев. Оператор Ю. Уланов. Художник А. Самулекин. Музыка и текст песен О. Анофриева. Звукооператор Е. Федоров.

Роли исполняют: Г. Польских, С. Немоляева, А. Лазарев, В. Гусев и др.

«Генерал», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 34 мин.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, Творческое объединение ТВК, 1992.

Авторы сценария И. Николаев, В. Соловьев. Режиссер И. Николаев. Оператор Н. Жолудев. Художники И. Николаев, Ю. Кашанский. Композитор А. Николаев. Звукооператор А. Елисеев.

Роли исполняют: В. Гостюхин, А. Жарков, А. Хотимский, С. Чурбаков, И. Акулова, С. Коновалова, В. Меньшов, Е. Карельских и другие.

«Горец-2», 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 46 мин.

«Ифекс Интернешнл ЛТД» (США), 1991.

Авторы сценария Брайн Клеменс, Уильям Панцер. Режиссер Рассел Малкахи. Композитор Стюарт Копленд.

Роли исполняют: Кристофер Ламберт, Шон Коннери, Вирджиния Мэдсен, Майкл Айронсайд и другие.

«Гроза над Русью», 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 18 мин.

«Гласность-5» (г. Харьков), 1992.

По роману А. Толстого «Князь Серебряный». Автор сценария А. Салтыков. Режиссер А. Салтыков при участии М. Селютина. Оператор С. Бирюк. Художник В. Козлов. Композитор К. Волков. Звукооператор А. Авраменко.

Роли исполняют: О. Борисов, А. Устинов, С. Бондарчук, О. Алешина, В. Степанов, С. Бездушный, Ю. Астафьев, В. Литвинов, В. Дворжецкий, В. Щеглов, П. Зайченко, Н. Трофимов, А. Соловьев, Е. Урусова и другие.

«Доллмен», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 13 мин.

«Фулл Мун Энтертейнмент» (США). 1991.

Автор сценария Крис Рогрей. Режиссер Альберт Пьюн. Оператор Джордж Мурадян. Художник Дон Дей. Композитор Г. Рипаретти.

Роли исполняют: Тим Томерсон, Джеки Эрл Хейли, Камала Лопес, Умберто Ортис, Николас Гест, Джад Омен, Майкл Хелси, Фрэнк Даблдей, Фрэнк Коллизон, Винс Клин и другие.

«Империя страсти» («Призраки любви»), 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 36 мин.

«Аргос фильм» (Париж), «Осима Продакшнз ЛТД» (Токио), 1978.

Автор сценария и режиссер Нагиса Осима (по роману Итоко Накамура). Оператор Иссио Миядзима. Композитор Тору Такемицу.

Роли исполняют: Кадзуко Йосиюки, Татцуя Фудзи, Такахиро Каватани, Акико Кояма и другие.

«И слоны бывают неверны», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 32 мин.

«Гомон Интернасьональ» (Франция), 1976.

Авторы сценария Жан-Лу Дабади, Ив Робер. Режиссер Ив Робер. Оператор Рене Матлен. Композитор Владимир Косма.

Роли исполняют: Жан Рошфор, Клод Брассер, Ги Бедос, Виктор Лану, Даниэль Делорм, Анни Дюпре и другие.

«Лестница света», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 25 мин.

Совместное производство «Ликвидфилмз ЛТД» (Ирландия), «Универсалфильм ЛТД», «Балтийский торгово-промышленный дом» при участии студии «Ленфильм», 1992.

Автор сценария и режиссер Джерард Майкл Маккарти. Оператор В. Мартынов. Художник В. Южаков. Композитор Найл Бэрн. Звукооператор Е. Демидова.

Роли исполняют: Женя Корхин, И. Костолевский, В. Корхина, А. Ургант, И. Ильм и другие.

«Луна-парк», 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 41 мин.

Совместное производство кинофирмы «Блюз» (Россия) и «IMA Films», «CIBY 2000» (Франция), 1992.

Автор сценария и режиссер П. Лунгин. Оператор Д. Евстигнеев. Художники П. Каплевич, В. Пастернак. Композитор И. Шварц. Звукооператоры Пьер Лорран, Доминик Далмассо.

Роли исполняют: О. Борисов, А. Гутин, Н. Егорова, Н. Мордюкова, М. Голубович, А. Феклистов, Т. Лебедькова, А. Савин, И. Золотовицкий, Р. Гладунко, И. Ильм, В. Олихейко, К. Пухов, В. Пашков, В. Федин и другие.

«Мания величия», 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 36 мин.

«Гомон Интернасьональ» (Франция) — «Марс Фильм Продуционе» (Италия) — «Кореаль Продуционе» (Испания) — «Орион-фильм» (ФРГ). 1971.

Авторы сценария Жерар Ури, Марсель Жульян, Даниэль Томпсон. Режиссер Жерар Ури. Оператор Анри Дека. Художник Жорж Вакери. Композитор Мишель Польнэ.

Роли исполняют: Луи де Фюнес, Ив Монтан, Алис Саприч, Карин Шуберт, Альберто де Мендоза и другие.

«Мост через Кассандру», 13 ч. Продолжительность фильма 1 час 59 мин.

«Ассошиэйтед Дженерал Филмз» (Великобритания) — «ФР'-фильм» (ФРГ) — «Чемпион» (Италия) — «Эн Интернейшнл Сине Продакшн» (США). 1976.

Авторы сценария Том Манкевич, Роберт Кац, Джордж Пан Косматос (по сюжету Роберта Каца и Джорджа Пан Косматоса). Режиссер Джордж Пан Косматос. Операторы Эннио Гуарньери, Серджо Сальвати, Рон Гудвин. Художник Аурелио Круньола. Композитор Джерри Голдсмит.

Роли исполняют: София Лорен, Ричард Харрис, Эва Гарднер, Берт Ланкастер, Мартин Шин, Лу Кастел, Ли Страссберг, Ингрид Тулин и другие.

«Наша династия», 15 ч. Продолжительность фильма 2 часа 19 мин.

«Тахир Хуссейн Энтерпрайзис» (Индия).

Авторы сценария Калим Рахи, Халил, Фарук Кайсар. Режиссер Анвар Паша. Оператор Шринивас. Композитор Лакшмикант Пьярелал.

Роли исполняют: Аша Парекх, Риши Капур, Фарза Наз, Алок Натх, Ом Шив Пури, Киран Джонеджа, Рима Лагу, Амриш Пури и другие.

«Новый Одеон», 7 ч. Продолжительность фильма 1 час 06 мин.

Киностудия «Новый Одеон», 1992.

Автор сценария и режиссер А. Эйрамджан. Операторы В. Алисов, В. Дмитриевский, В. Папян. Художник П. Ковалинский. Музыка Сен-Санса и шлягеры всех времен и народов. Звукорежиссер Ю. Фетисов.

Роли исполняют: А. Панкратов-Черный, Д. Харатьян, И. Муравьева, Т. Васильева, Л. Полищук, М. Державин, М. Кокшенов, Р. Бабаян, А. Гладкова, В. Меньшов, Е. Моргунов, В. Носик и другие.

«Ричард Львиное Сердце», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 24 мин.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, фирма «Океан», 1992.

Автор сценария С. Тарасов (по мотивам романа В. Скотта «Талисман»). Режиссер Е. Герасимов. Оператор С. Онуфриев. Художник О. Кравченя. Композитор Ш. Каллош.

Роли исполняют: А. Балуев, А. Джигарханян, С. Жигунов, С. Аманова, И. Ливанова, А. Болтнев, Е. Жариков, Е. Герасимов, И. Мартынов, В. Степанов, Л. Мсхиладзе, С. Данилевич, В. Светлов и другие.

«Стена», 18 ч. Продолжительность фильма 2 часа 39 мин.

«Тримурти филмз» (Индия).

Автор сценария Салим Джавед. Режиссер Аш Чопра. Композитор Р. Д. Барман. Оператор Кей Джи.

Роли исполняют: Шаши Капур, Амитабх Баччан, Ниту Сингх, Нирупа Рой, Парвин Баби.

«Уйти от мафии», 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 04 мин.

«Вивек Кришна Сандарам» (Индия).

Режиссер Рей Партипан. Оператор Рей Приит. Художник Моханан. Композитор Чандр Абос.

Роли исполняют: Викей Рамасами, Манорама, Назар, Шридхар, Куили, Сатьяприя.

«Чернокнижник», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 40 мин.

«Нью Уолд Пикчерз» (США), 1988.

Автор сценария Дэвид Туи. Режиссер Стив Майнер. Оператор Дэвид Эггби. Композитор Джерри Голдсмит.

Роли исполняют: Джулиан Сэндз, Ричард Е. Грант, Кевин О'Брайан, Лори Сингер и другие.

Подготовила Н. Милосердова

В следующих номерах текущего года читайте на наших страницах

Подборка материалов:
Афганский синдром.
Судьбы интеллигенции — судьбы общества.

В РУБРИКЕ «ПРЕМЬЕРА «ИК»:

ПЕТР ТОДОРОВСКИЙ. Анкор! Еще анкор!

В РУБРИКЕ «МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ»:

ЛЕОНИД ЗОРИН. Варшавская мелодия.
ОЛЬГА ЧЕХОВА. Мои часы идут иначе.
ДАВИД БУРЛЮК о кино.
ЭЛИЗАБЕТ ТЕЙЛОР. Лиз идет в отрыв.
ЖАН МАРЕ. Четыре истины.
СПЕНСЕР ТРЕЙСИ — КЭТРИН ХЕПБЕРН. Интимные мемуары.

В РУБРИКЕ «ИК». «ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»:

ГЕНРИ МИЛЛЕР. Спокойные дни в Клиши.
РЕНЕ КЛЕР. Сквозь игольное ушко.
РОМАН ПОЛАНСКИЙ. Роман.
ЧАРЛЗ БУКОВСКИЙ. Голливуд.

В РУБРИКЕ «ФИЛЬМ В ЖУРНАЛЕ»:

КШИШТОФ КЕСЬЛЕВСКИЙ. Декалог.
ДЖОРДЖ КЬЮКОР. Газовый свет.
ПЬЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ. Евангелие от Матфея.
ДУШАН МАКАВЕЕВ. В. Р. Тайны организма.
ФРАНСУА ТРЮФФО. Нежная кожа.

В РУБРИКЕ «ЛАБОРАТОРИЯ»:

ИНГМАР БЕРГМАН. Картины. Книга о творчестве.
КШИШТОФ ЗАНУССИ. Лекции.

В РУБРИКЕ «ПЕРСОНАЛИИ»:

СПАЙК ЛИ.



ВНИМАНИЮ ПОДПИСЧИКОВ!

НА ТЕРРИТОРИИ СНГ

Подписка на журнал «Искусство кино» на 2-е полугодие 1993 года принимается в отделениях связи с 15 марта по 15 мая.

Подписная цена (по каталогу «Роспечати»):
на 1 месяц — 65 рублей,
на 3 месяца — 195 рублей,
на 6 месяцев — 390 рублей.

К каталожной цене добавляются расходы по доставке журналов подписчикам местными отделениями связи.

В МОСКВЕ И МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ

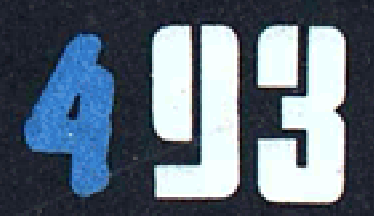
Кроме того, жителям Москвы и Московской области впервые предоставляется возможность осуществить подписку непосредственно в редакции журнала по адресу: 125319, Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72 или 151-37-79.

При получении журналов непосредственно в редакции:
на 1 месяц — 35 рублей,
на 3 месяца — 105 рублей,
на 6 месяцев — 210 рублей.

При рассылке журналов самой редакцией адресатам Москвы и Московской области:
на 1 месяц — 50 рублей,
на 3 месяца — 150 рублей,
на 6 месяцев — 300 рублей.

ЗА РУБЕЖОМ

По вопросам подписки просим зарубежных читателей обращаться к нашему агенту за рубежом по адресу:



Varga Anna
Hungary, 1117 Budapest, Baranyai ter 13.